CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 241

ENERO 1970

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

241

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 241 (ENERO DE 1970)

Páginas

Arte y pensamiento

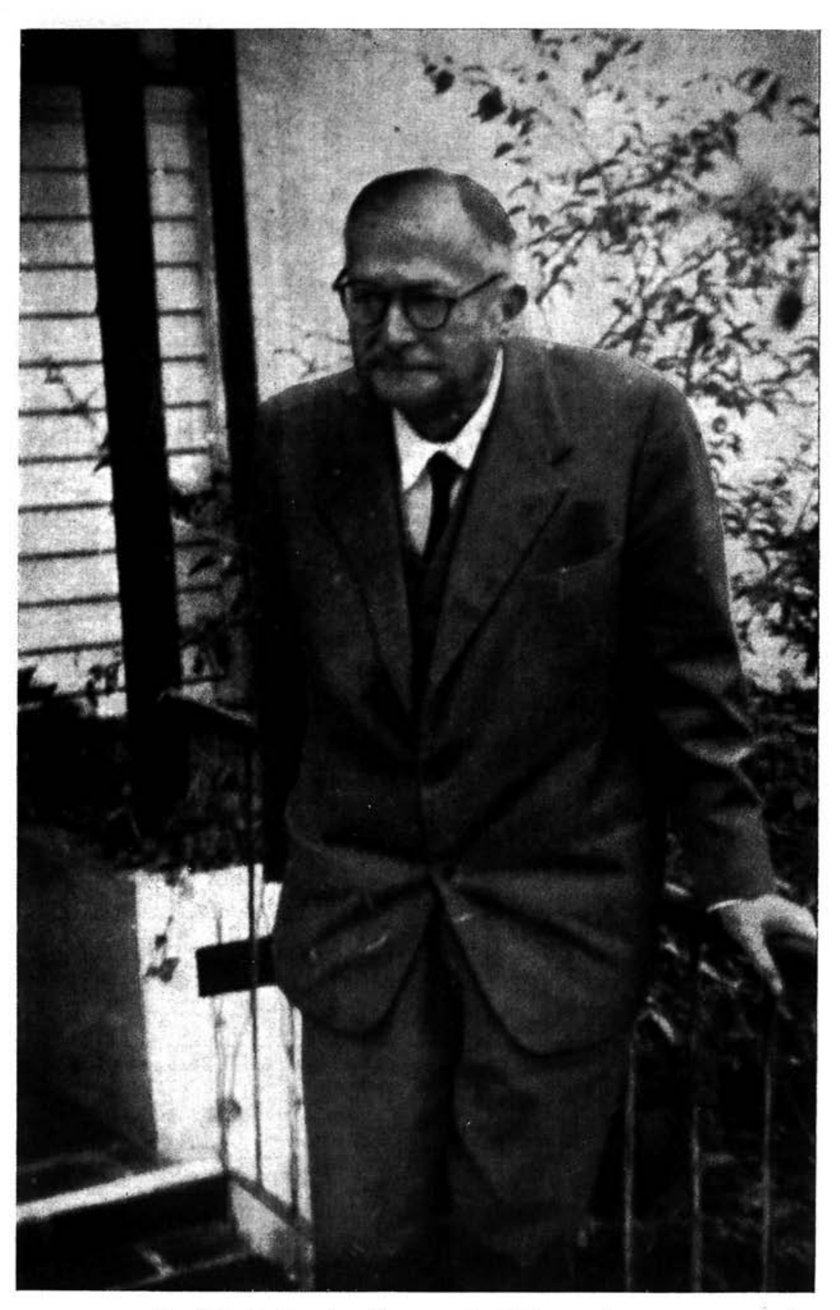
Hispanoamérica a la vista

Notas y comentarios

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de MELÉNDEZ.



José María Chacón y Calvo, en La Habana, a los setenta y tres años.
Julio de 1966

Don José María Chacón y Calvo ha fallecido en La Habana en noviembre de 1969. Era presidente del Ateneo de La Habana, de la Academia Cubana de la Lengua, del Instituto Cubano de Cultura Hispánica y de la Sociedad Hispano-Cubana de Cultura, así como miembro correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española y de la Real Academia de la Historia. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, *como recordarán sus lectores, ha dedicado su atención a la obra de tan eminente escritor, y en fecha reciente el Instituto de Cultura Hispánica ha publicado un libro de la señorita Zenaida Gutiérrez Vega que constituye un amplio estudio de su obra. José María Chacón y Calvo vivió durante algunos años en España y su nombre va unido a la renovación de nuestra literatura en los años veinte. Su recuerdo será imborrable para cuantos escriben en nuestra lengua.* CUADERNOS HISPANOAMERICANOS *se identifica, con la general consternación ante la pérdida de este gran escritor cubano.*



ARTE Y PENSAMIENTO

NUEVAS RIMAS*

POR

LUIS ROSALES

VEN CONMIGO

Se te ha olvidado andar y hay que aprenderlo
de nuevo; ven: comienza;
ve juntando este sol; alguna tarde
tenemos que nacer; amarillean
las nubes en el cielo y no me escuchas;
vas a mi lado y tiemblas;
el pie va tras del pie como la ola
va detrás de la ola; estás inquieta;
se te ha olvidado hablar, se te ha caído
la voz y no la encuentras;
la buscaré contigo y las palabras
vendrán: vamos a hacer la primavera,
vamos a hacer el sol, el mar, la espiga,
la luz y las tinieblas
como si no se hubieran desprendido
ya una vez de tu voz y en ti nacieran;
vamos a hacerlo todo
de nuevo, hasta que puedas
reunir tu corazón como se hace
la firmeza del mundo con arena.

LA FUERZA SIN BRIO

Tu nombre muerto y reunido
no cabe en este silencio
que me ha cerrado los labios
para sepultarte en ellos.

---

* El libro de Luis Rosales, *Rimas,* hace muchos años inencontrable, reaparecerá próximamente en la Editorial Guadiana, en edición que incluye gran cantidad de inéditos. Los presentes poemas son parte de ellos.

No cabe en esta mañana
donde late tu recuerdo
con esa luz que nos llega
de estrellas que la perdieron.
Tu nombre muerto y reunido,
tu nombre reunido y muerto,
no cabe en el mar que estuvo
nuestras palabras oyendo,
y no cabe en esta sombra
del corazón, donde veo
que no fue verdad y aun sigue
siendo la fuerza que tengo
para cegar, y ofrecerte
mi propio mutilamiento.

DESAMPARADOS

(En la muerte de don RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL.)

De la mano de Dios el viento mueve
la cuna de los muertos,
se abre una grieta en el confín del mundo:
todos cabemos dentro;
se oye la algarabía
de las voces que nunca se entendieron,
se amontonan palabras, se levanta
la torre de Babel en torno nuestro:
lo que ha sido raíz tendrá mañana;
hoy todo está más lejos.

El español que sueña que ha nacido
y el que se viste con sus huesos,
el español de siempre y el de nunca,
siguen viviendo entre los muertos;
ya están desheredados: con tu ausencia
todos valemos menos;
nuestro caudal fue tu trabajo; ahora
repartimos tu luto y tu silencio;
lo que ha sido raíz tendrá mañana;
hoy todo está más lejos.

Así tu muerte nos dará raíces
como tu vida nos las dio, y haremos
que tu ejemplo nos sirva de sudario:
en ti somos hermanos y en ti huérfanos;
y aún el romero cantará en tus ojos
tan claros y tan limpios y tan ciegos
que han visto siempre lo que en flor estaba,
en flor antes de tiempo;
lo que ha sido raíz tendrá mañana;
hoy todo está más lejos.

MI PRIMERA RESURRECCION FUE EN SANTANDER

Todos los sueños son el mismo sueño:
un carnaval de nieve
en el que cada cuerpo y cada instante
llevaron antifaz, y que ahora duermen
bailando en la memoria
con nombres diferentes
que apenas se recuerdan pero brillan
deshaciéndose en olas, deshaciéndose;
y hacen girar la puerta
del corazón con este
recuerdo en que estoy viendo
un cuerpo de mujer, el mismo siempre
que en aquel carnaval se disfrazaba
quitándose la piel, la sonriente
desnudez de aquel cuerpo que fue el único
que nunca tuvo máscara, y la inerme
arena de la playa entre los labios
crujiendo con los besos que hoy devuelve
el mismo mar que entonces te acunaba
niño, deletreado y balbuciente.

Lo firmo en Cercedilla,
hoy: uno de septiembre.

CITA PARA TODAS LAS SEMANAS DEL AÑO CON LA MISMA PERSONA

«Esto es mirar o morir.»
CALDERÓN.

Te espero de tal manera
que se me olvida vivir;
mis ojos no miran; quieren
cegar desde su raíz,
me están llenando de sombra,
¿esto es mirar o morir?
Tengo los ojos citados
contigo mañana y
me ciegan, son como un túnel
cuya luz se empieza a abrir
ya en otro cielo; no miran:
están creciendo hacia ti.

CARTA EN DOS ACTOS QUE, COMO TANTAS OTRAS, NO HE PUESTO EN EL CORREO

A LUIS FELIPE VIVANCO y a MARÍA LUISA.

Señor: ahora te digo que es preciso
que vengas a ayudarnos
a poner esta casa: las cortinas,
el aceite ya escaso,
la víspera de encajes para el niño,
la alfombra del despacho,
la pintura riéndose, las sábanas,
los libros ordenados,
la cena, si es posible, y una buena
disposición de ánimo.

Señor: ahora quisiera
terminar esta carta; Te esperamos;
ha pasado algún tiempo y ya tenemos
canas; hemos comprado
una casa pequeña —ya no somos
tan pobres—, en el campo,

y he vivido tal vez en Cercedilla
mi última juventud; los lilos blancos
no han dado este año flor, ni los cerezos
con la helada de mayo;
no me baño estos días,
tengo la orina de color tabaco
aunque me encuentro bien; tal vez mañana
venga a vernos Vivanco:
quisiera estar con él: lo necesito,
tiene dificultades y este año
nos hemos visto poco; María Luisa
tuvo diabetes y aún se está quemando;
hay que quererlos mucho, hay que quererlos
de prisa; el seto alto
de aligustre cayó; ya se hizo el muro
de piedra: queda bien; no tengo a mano
los libros que preciso; finalmente
aún tengo que decirte este verano
que Luis Cristóbal no ha estudiado mucho;
crece pero despacio:
no tuvo sujeción y a causa de ello
se ha vuelto un poco suspicaz; estamos
muy contentos con él; tiene los ojos
azules; son tan claros
que podrían bautizar y tan atentos
que brillan sin querer; ¡se le ha agolpado
de pronto el corazón!; sólo te pido
que al sentarse a comer, de cuando en cuando,
le pregunte a su madre alguna cosa
sin que parezca estarse desclavando;
es sólo un gesto, ¡ya lo sé!, es un gesto
tal vez involuntario
que él quisiera borrar; haz que se siente
cuando vuelva a su lado,
como si regresara del viaje
sólo para contárselo.

LA HISTORIA DE UNA SED

Sobre un cuadro de Benjamín
Palencia propiedad de Pedro Laín.

La tierra, ya en los huesos, se hace roca
de alucinado y mártir señorío;
el cielo, muy cercano, es como un río
que refresca el canchal; su luz evoca

una herencia de sed; no se equivoca:
esta tierra es mortal; el aire frío
cruje quieto y violento dando brío
a un andamio de tierra pobre y loca

que se levanta como puede; laña
de piedra en el erial; tierra que siento
como una llaga en el costado abierta,

brindándome su sed, la sed de España,
la tierra con su sed de nacimiento
que aún conserva la sed después de muerta.

ABRAZADA A UNA LAGRIMA

Como la hormiga testaruda lleva su carga sosteniéndose en ella,
así te encuentro siempre abrazada a una lágrima,
a una lágrima tuya que no has llorado todavía,
que no quieres llorar,
que no puedes llorar porque es más grande que tu cuerpo,
porque es más grande que tu cuerpo
y no la puedes contener como el mundo no contiene su noche,
y te apoyas en ella, sin llorarla, para que siga estando junta,
y duermes a su lado vigilándola un poco,
y la sostienes en tus brazos, sin abarcarla, como el raíl sostiene el tren,
y la proteges con tu cuerpo de la profanación
para que el mundo pequeñito no la pueda enjugar en su pañuelo.

ELEGIA DEL ANOCHECER

Hay cosas que se entierran solamente
para pisotearlas; sin embargo
reviven, se levantan
como si recogieran sus harapos,
curan su lepra al sol; dime ¿es preciso
convivirlas, hermano?
No tengo ya que recordarte; a veces
estoy vivo de ti; no es necesario
que vuelvas: no te has ido,
siento la carne tuya en el cansancio
total, que me anochece
el cuerpo y que me ha dado
esta muerte reunida con la mía,
y este dolor quemándome los labios
que repite y repite en mis adentros
una pregunta: Hermano,
¿es preciso vivir?, dime, ¿es preciso
vivir? Imaginamos
que es nuestro el mundo y que la vida sigue
viviendo; imaginamos
que somos nuestra estatua, y llega un día
en que te basta dar un solo paso
para pisar tu cuerpo, lo que aún queda
de tu cuerpo mortal; para pisarlo
y volverlo a enterrar sin saber cómo
se entierra lo viviente, y arroparlo,
y llevarle el embozo hasta la sábana
como una papeleta de desahucio.

CON GERARDO, JUNTO AL LECHO DE MUERTE DE MI MADRE

Cierra los ojos que miran
las sombras de lo que vieron;
ciérralos bien: todo ha sido,
ya estamos solos sintiendo
que hay una sombra que cruza
nuestro corazón desierto:

ahora ya somos hermanos
en la muerte y callaremos.
No olvides nada. No olvides
lo que hemos visto: su aliento
se fue dividiendo más
y haciéndose más pequeño,
más imperceptible; ¿No
recuerdas?, llega un momento
en que la vida no puede
ya estrecharse más, y es esto
cuanto nos queda: no pudo
llenar de vida un jadeo.

EL NAUFRAGIO INTERIOR

A veces se separan
los pasos que hemos dado y ves que todo
pierde su juventud; la vida entera
cabe dentro del odio;
tratas de unir de nuevo
la sombra con el cuerpo y el reposo
con el asombro de vivir; no vives:
lo recuerdas tan sólo.
No hay respuesta posible a una pregunta:
¿era un nudo en los ojos
que me impidió mirar? ¿o un temblor ciego
de nácar transitorio,
de nácar hacia dentro
de la mirada roto
igual que en el naufragio
aún queda abierta el agua, y se ve todo
cayendo y atraído
hacia el amor del fondo,
hacia seguir cayendo como un grito
que abandonado, sigue ardiendo solo?

LA TRANSFIGURACION

Siento tu cuerpo entero junto al mío;
tu carne es como un ascua
fresca e imprescindible
que está fluyendo hacia
mi cuerpo por un puente
de miel lenta y silábica.
Hay un solo momento en que se junta
el cuerpo con el alma
que se sienten recíprocos y viven
su transfiguración, y se adelantan
el uno al otro en una misma entrega,
en una misma luz recién casada.
Siento tus labios en mis labios, siento
que estás desnuda y blanca,
y siento al fin esa frescura súbita
como una llamarada
de eternidad en que la carne deja
de serlo y se desata,
se dispersa en el vuelo y va cayendo
en la tierra sonámbula
de tu carne que cede interminable
mente cediendo hasta
que todo ha terminado, y se reúne
quieta, milagreada,
devolviéndome el cuerpo, y todo ha sido
un pasmo, un rebrillar y luego nada.

EL DESHIELO

Viene el amor, viene el amor y vives
dentro de un paraíso; las palabras
no dicen nada: arden
y la noche es igual que la mañana;
hay sólo un corazón que rige el mundo
y da correspondencias necesarias
a todos los sentidos: lo que miras
deja un olor de salvia en tu garganta:
la certidumbre de vivir nos ciega
con su deslumbramiento en la diaria

confrontación vital en que sabemos
que seguimos naciendo y que nos falta
tiempo para vivir,
hasta que un día
vuelven al labio las palabras
puestas ya en pie; revelan
sus diferencias esenciales; andan
escarbando en la sangre: hemos pasado
del paraíso a la desolación: no hay nada
que pueda reprocharse y no te culpo;
no hay culpas: hay distancias;
la misma intensidad que nos unía
convertida en recuerdo nos separa;
¿Quieres decirme si estoy vivo?, ¿puedes
decírmelo? No basta
estar entre tus brazos como un topo,
con una vida ya cristalizada
dentro del hielo, ¿puedes
decirme si estoy vivo y si mañana,
cuando ya brille el sol, se hará el deshielo
que desate mi carne sobre el agua?

DE DIA TENIA LOS OJOS CONVERTIDOS EN PETALOS

La tapiada.

Andando vas por la calle
y nos parece que duermes
con los ojos convertidos
en pétalos; son tan leves
que un soplo puede borrarlos
de tu rostro; vas y vienes
sin vernos, casi sin vernos,
tan fiel a ti misma siempre,
durmiendo y entresoñando
hasta que la noche llegue
hasta que llegue la noche
y comiencen a encenderse,
y se te borre en los ojos
esa mirada que tienes

de nieve seria, que sueña
como un bosque, lentamente,
en el viento grande y solo
que dentro de ella resuene.

EL MUNDO ES NUESTRA HERENCIA

No vayas de rebusco
por el campo a deshora:
basta cambiar de sitio la sonrisa
del corazón; si nombras
el trigo te harás pan; la primavera
es primavera y nada más; nos toca
algún hambre del mundo en el reparto,
y una extraña congoja
hace que nuestros huesos
jueguen al dominó sobre la alfombra;
basta ponerse en marcha y que la vida
cobre su transitoria
y pujante verdad: todo está siendo
cuanto es; las mariposas
no son estrellas: vuelan
un solo día de sol y se deshojan;
no elijas tu camino: no hay caminos;
el pan es pan como la sombra es sombra;
busca la exactitud; no te preguntes
nunca por el sentido de las cosas,
ellas son su sentido y las palabras
son lluvia sobre el mar; como una copa
de vino hay que beber
la vida gota a gota
embriagadoramente
hasta poder decir: llegó la hora,
no sabemos de qué, no lo sabemos
ni lo hemos de saber pero no importa,
ha llegado y es todo: nos empuja;
es nuestra y nos conforta;
céntrate en lo real, la vida es tuya
y hay que ponerla en marcha; ya es la hora.

Luis Rosales
Altamirano, 34
Madrid

ERASMO, UN CREADOR PRODIGIOSO

POR

JORGE USCATESCU

No nos proponemos rehacer la prodigiosa aventura humana de Erasmo. Al tema han sido dedicados estudios amplísimos y variados, cuya temática, compleja y contradictoria, sería ocioso repetir en esta efemérides de su nacimiento. Fue la suya una vida llena de acontecimientos, a los cuales no pudo evadirse, por ser una de las primeras y prestigiosas figuras intelectuales y morales de su tiempo. No es extraño que tanto sus contemporáneos, como los que se acercaron después a su figura, desde los humanistas hasta los biógrafos de nuestra época, nos lo presentaran bajo las luces más diversas y dispares. Su figura es enormemente complicada, su obra es vasta, la época en que vive es tiempo de gestación de una vida europea y mundial agitada, llena de esperanzas nuevas y de pasiones, con deseos de universalidad, pero con pasiones enconadas. Sus ideas se elevan por encima de las luchas de su tiempo, pero su personalidad y su obra son, ambas, de su tiempo, hasta las raíces profundas de su ser.

Sin embargo, antes de abordar los aspectos esenciales de su obra como humanista, desearíamos seguir escuetamente el singular periplo de su creación. Para ello nos son de ayuda obras nuevas y de enorme utilidad, como los estudios bibliográficos y cronológicos de los últimos años y la propia «correspondencia» de Erasmo que, desde luego, es un tesoro inmenso de ideas y sugerencias (1). A través de este periplo ideal se nos pone de manifiesto la laboriosidad de su formación, junto con su vastedad impresionante, su presencia real en la vida de las más importantes ciudades de Europa y las dimensiones sin par de su obra. Periplo éste que podemos seguir fácilmente a través de la rica cronología de Marc'Hadour. A ella nos reportamos abiertamente. Poco habría que agregar a este periplo maravilloso para completar la bella aventura humana de Erasmo. Su nacimiento ilegítimo el 27/28 de octubre de 1469 en Rotterdam, como

(1) G. MARC'HADOUR: *L'Univers de Thomas More,* Librairie J. Vrin, Paris, 1963, p. 586; P. S. ALLEN y H. M. ALLEN: *Opus Epistolarum Des Erasmi Rotterdami,* 11 vol., Oxford, 1907-1947; *Correspondance d'Erasme* (Edition Intégrale, tome I, 1484-1514. Textes traduits et anotés par Marie Delcourt, Paris, Gallimard, 1967, pp. X-571); JEAN CLAUDE MARGOLIN: *Douze années de Bibliographie erasmienne* (1950-1961), Librairie Vrin, Paris, 1963, p. 204.

hijo de Geert de Guda, sacerdote, y la hija de un médico de Zevenbergen. Los psicoanalistas no se han atrevido en este caso a hablarnos, en el caso de Erasmo, de complejos de infancia, del singular «complejo del padre» en el cual se ha visto hasta la causa de la locura de un Hölderlin. Lo único cierto es que el problema de su nacimiento ilegítimo Erasmo lo tuvo en su infancia y lo tendrá hasta que el Papa Julio II, por un «breve» del 4 de enero de 1506, relevará a Erasmo de las restricciones canónicas que resultarán de su nacimiento ilegítimo. Y no serán ajenos al hecho los escritos de Erasmo en que se inclina a defender el matrimonio de los sacerdotes para evitar los graves riesgos del concubinato. Hace sus primeros estudios en Guda, luego en Utrecht como alumno del músico Obrecht, luego en Deventer y, muertos su madre (1483) y su padre (1484), en Herzogenbosch, donde «perderá dos años» para instalarse luego en el monasterio de los agustinos de Steyn, donde iniciará su verdadera formación (1487-1488). Desde el principio su familiaridad con la cultura clásica es intensa. Como los mejores humanistas de su tiempo, el autor contemporáneo que más le atrae es Lorenzo Valla, especialmente con sus *Elegantiae,* que formará el gran gusto de Erasmo por lo más preciado de su vida: «las bellas letras». También Maquiavelo será tributario a Valla en su formación humanista. Su rica correspondencia se inicia ya, un poco antes, a los catorce años precisamente, con una carta a su tutor Pedro Winckel, desde Guda, en 1484. Seguirá en Steyn, con los monjes amigos Servasio Roger, Wilchelm Hermansz, Cornelio Gerard. También en Steyn se une en amistad con el prior Nicolás Werner. Ya en Steyn compone poemas en latín, un elogio prematuro de la vida monástica, *De contemptu mundi,* y el *Antibarbari,* en que toma la defensa de las letras profanas. En 1492 el obispo de Utrecht, David de Borgoña, le ordena sacerdote, antes de que salga para Cambrai como secretario del obispo Henri de Berghes. Allí permanecerá hasta 1494, fecha en que el obispo le consiente ir a París para completar sus estudios. En París verá la luz el primer escrito de Erasmo, el 30 de septiembre de 1495, una carta aneja a *De origine et gestis francorum compendium,* de Robert Gaguin, publicado por Pierre Le Dru. En París estudia en el Colegio Montaigu. Hace viajes a Steyn y Cambrai. Vuelve a París. Da clases particulares. Escribe *De copia verborum* y una primera versión de *Colloquia.* Edita él mismo en París *Silva Odarum,* de Wilhelm Herman, siendo impresor Guy Marchand (1498). Todo hasta 1499, año en que viaja a Londres como preceptor en casa de lord Mountjoy. Allí conoce en seguida y hace amistad con Tomás Moro y el gran teólogo John Colet. Conoce a Enrique VIII, que tiene a la sazón ocho años.

Se queda en Inglaterra hasta enero de 1500. Inglaterra será, a lo largo de los años, mucho más que Lovaina, más que París, bastante más que Italia, uno de los pilares firmes de la formación humanista de Erasmo, de su formación teológica, de su familiaridad con el griego y la patrística oriental, tan singularmente presente en su obra. Pero será, además, un ambiente familiar de su obra, de sus preferencias humanas, de sus amistades. Pensemos solamente en su amistad, firme, serena, inquebrantable, unida por modos comunes de sentir y pensar, y por obras realizadas en común durante una amplia generación, con Tomás Moro, mártir de la fe, para darnos cuenta de lo que significara la Inglaterra de su tiempo en la creación de Erasmo.

La forma peculiar de su humanismo está, por otra parte, integrada en una idea nórdica del hombre y su nueva concepción del mundo. Este humanismo nace en los Países Bajos e Inglaterra, en primer lugar, luego en Alemania y en parte en Francia. Es distinto del humanismo italiano que abre nuevos horizontes de la cultura con Petrarca y se instala con Valla, Alberti y Leonardo y la Academia Platónica. Humanismo, este último, que se identifica históricamente con el Renacimiento y que significa, esencialmente, un retorno absoluto a la cultura clásica. En cambio el humanismo que Erasmo y su mundo septentrional representa tiene raíces cristianas, implicaciones teológicas y propugna la Reforma, además de una honda revolución cultural. Luego el humanismo italiano se insertará en el espíritu de la Contrarreforma, el nórdico culminará en Montaigne, Descartes, Bacon, la Ilustración, la filosofía idealista. Estas son las características amplias, a las cuales volveremos al tratar de Erasmo humanista.

Ahora sigamos el fascinante periplo de su vida y de su obra. Estamos en 1500. Una fecha sin par en la historia del hombre. Ortega al tratar en unos textos dispares, pero llenos de genialidad, de Vives, que es, según su propia expresión, igual como si tratara de Erasmo, habla de esta generación, que nace con el año 1500 como «la generación, que es, tal vez, la más formidable de todos los tiempos» (2).

En enero de este año Erasmo abandona Inglaterra, donde había ido en compañía de su discípulo William Blount, lord Mountjoy. En Inglaterra Erasmo es ya famoso. En Oxford frecuenta a John Colet, el contacto más provechoso que tiene en este país, para su formación teológica. En una carta de octubre de 1499 John Colet decía a Erasmo cuánto, a su vez, le tenía en aprecio: «Tú me eras recomendado anteriormente por la notoriedad de tu nombre y por el testimonio de tus obras. Cuando me encontraba en París, Erasmo era a menudo

---

(2) José Ortega y Gasset: *Vives-Goethe*, Revista de Occidente, Madrid, 1961, p. 44.

alabado en los discursos de los doctos» (*Correspondance,* Ed. Gallimard, cit., p. 215). Continuando así: «Deseo que nuestra Inglaterra tenga para ti un encanto igual al servicio que tú podrás, creo yo, rendirle por tu ciencia. Yo seré ante ti y permaneceré el que debo ser ante un hombre que estimo a la vez como muy bueno y muy sabio.» En cuanto a Erasmo, escribe esto, entre cosas cosas, al admirado Colet: «Tu Inglaterra posee muchas razones para gustarme infinitamente, y en primer lugar el hecho de que abunde en lo que me parece lo más precioso en el mundo, a saber: hombres muy expertos en buenas letras; en cuya cabeza, sin que nadie proteste, te colocaré a ti inmediatamente.» El cambio de cartas teológicas con Colet y Jan Sixtin a lo largo del año 1499 marca ya un momento importante en los estudios de Erasmo referentes a las interpretaciones de los textos sagrados. Al abandonar Inglaterra la aduana de Enrique VII le confisca todos sus ahorros. En febrero llega a París, donde su actividad continúa de lleno. A fines de junio Jean Philippi, impresor parisiense, edita su primera obra, *Adagiorum collectanea,* reunión de 818 máximas griegas y latinas («No es —escribe— un trabajo pequeño. Me exige un esfuerzo infinito»). La obra está dedicada a lord Mountjoy y contiene un poema doble glorificando a Inglaterra y a su rey. En las mismas fechas escribe: «Me entrego al estudio del griego con todas mis fuerzas», y se dedica con toda su alma a estudiar la Biblia y a San Jerónimo. En una carta a Batt, de mayo de 1500, habla de un estudio sobre Valla y escribe: «Las letras griegas están a punto de asesinarme; no tengo ni el reposo de consagrarme a ellas, ni los medios de pagarme libros o la ayuda de un profesor.» Hacia fines del mismo año escribe al mismo Batt sobre el mismo tema: «Debería reunir, no importa dónde, un poco de dinero para vestirme, procurarme toda la obra de Jerónimo sobre la cual preparo un comentario, para encontrar un Platón, comprar libros griegos y pagarme la ayuda de un griego.»

Tiene ya plena conciencia de lo que va a significar su obra, ya que a fin de año escribe a Batt: «Lo que escribo vivirá eternamente.» La peste hace estragos en París y Orleáns, donde Erasmo vive, desde mediados de 1500, así que será obligado, en mayo de 1501 a abandonar París y refugiarse en Steyn. En una carta habla con humor sobre su fuga: «En la circunstancia presente, no dudaría en huir no solamente a Orleáns, sino a Cádiz, villa de Hércules, e incluso a las más lejanas Orcadas.» Sigue con pasión los estudios de griego y teología y sueña a veces «volver a Inglaterra para pasar uno o dos meses para hacer Teología con su querido Colet». Pasa unos meses con Batt en Turnehem, en estudios «heroicos» del griego. Además de

Inglaterra, sueña con ir a París o Italia. Recuerda a sus amigos humanistas ingleses y en otoño es huésped del convento de Saint Omer, donde se une en amistad firme con Jean Vitrier, gran teólogo, a quien admira como a Colet. Con las notas sobre la *Epístola a los romanos,* que desde entonces hasta nuestros días con Karl Barth, tanta influencia tendría sobre los espíritus cristianos inquietos, a la vista, se apresta a redactar su famoso *Enchiridion militis christiani,* empezado en Saint Omer y editado en Lovaina. En enero de 1501 escribía a su protectora Ana de Borsselen, viuda de Felipe de Borgoña, que el «hombre protegido por el muro de las letras y armado por los preceptos de la filosofía» necesita, como todos los grandes espíritus, un mecenas. «No hay genio que no haya encontrado su mecenas.» Desea marcharse a Italia, para que «su pobre ciencia reciba una autoridad de la celebridad de este alto lugar; deseo luego adquirir el título de doctor». «Dos medios igualmente absurdos», para alcanzar la celebridad. El invierno de 1501-1502 lo pasa en Courtebonne, no lejos de Saint Omer. Adriano de Utrecht, futuro Adriano VI, con el cual le unirá una gran amistad, le invita a dar clases en la Universidad de Lovaina. En esta época la Sagrada Escritura y su exégesis es su preocupación mayor. Desde Saint Omer escribía en el otoño de 1501 a un amigo, que le pedía «un corto método de vida en el cual se pudiera inspirar para llegar a sentimientos dignos de Cristo»: «Siempre que te falten hombres cuya compañía te hiciera mejor, retírate lo más posible de la sociedad humana e invita a los Santos Profetas, a Cristo y a los Apóstoles para que se entretengan contigo. Familiarízate, sobre todo, con San Pablo. Llévale contigo, hojéale día y noche, en fin, apréndele de memoria. He aprendido hace tiempo una explicación suya a la cual consagro todas mis fuerzas. Osada empresa, pero, confiando en la ayuda divina, le consagraré todos mis cuidados por no parecer haber emprendido este trabajo sin razón y sin provecho, incluso después de Orígenes, Ambrosio o Agustín.» Todo lo hace con un espíritu nuevo: demostrar que la alta religión y las bellas letras pueden ir juntas. Para consagrarse a sus trabajos no acepta la invitación de Adriano. Se queja de la existencia sedentaria en Lovaina, con su vida «rústica y demasiado costosa». «La peste me cierra al mismo tiempo Francia, Inglaterra, Alemania.» Y el eterno *leit-motiv* de estos años: «Me entrego todo entero a las letras griegas.» En el verano de 1502 muere Batt, su gran amigo flamenco, y desaparece el arzobispo de Besançon, François Busleiden, su protector, que muere en España. En otoño, Henri de Bergen, otro protector de Erasmo. Sigue en Lovaina hasta fines de 1504. Largo período de estudio, pausado, tenso, fecundo. Escribe un prólogo a un libro de Anthonisz,

De precellentia potestatis imperatoris, y unas declamaciones dedicadas a Nicolás Ruistre, obispo de Arras, canciller de la Universidad de Lovaina, y un *Panegírico de Felipe el Hermoso.* Entrega al impresor de Amberes, Th. Martens, unos ensayos latinos, *Lucubratiunculae,* y siete libros, de los cuales el más célebre, el *Enchiridion,* será editado en 1515. Descubre en Lovaina un manuscrito de Lorenzo Valla que «sugería correcciones a la *Vulgata* colacionándola con el texto griego».

Después de tres años de ausencia se instala en París a fines del 1504. Una de las primeras cosas que hace es escribir a Colet. Expresa el deseo de librarse de cargas materiales, «para consagrarse todo el resto de su vida a las letras sagradas». «Me he arriesgado —escribe— hace tres años a escribir no sé qué sobre la Epístola de Pablo a los romanos y de un solo lance he terminado cuatro libros con la intención de continuar, pero otras cosas me han alejado de ello. Lo más importante fue mi constante aspiración al griego. De forma que hace casi tres años las letras griegas me poseen por entero, y no tengo la impresión de haber hecho un esfuerzo del todo inútil. Había comenzado el estudio del hebraico, pero lo he dejado por lo extraño de la lengua, sin contar que una vida y un espíritu de hombre no bastan de igual forma para muchas cosas. He leído buena parte de la obra de Orígenes y bajo su dirección creo que mi esfuerzo ha sido provechoso. En efecto, él abre verdaderas fuentes y hace ver los fundamentos de la ciencia teológica.» Le envía a Colet algunos escritos suyos, uno sobre la *Angustia de Cristo* relacionado con conversaciones que ambos habían tenido en Inglaterra. Le informa que ha escrito el *Enchiridion* no «para dar pruebas de espíritu y elocuencia, sino en la sola intención de curar el error de los que colocan por lo común la religión en las ceremonias y en las observancias más que judaicas», olvidándose de lo esencial: *la piedad.* El tema de la piedad pesa mucho en la formación y el cristianismo de Erasmo. En este sentido el humanista es auténtico heredero de una tradición y de las primeras enseñanzas que había recibido. Ortega alude al tema en sus textos sobre Vives. Nos viene a decir que en el siglo XIV aparece una nueva forma de piedad, de «hombres pobres», de comunicación directa con Dios en el espíritu de San Francisco. En este espíritu había fundado Gerardo Groote en 1370 su «convento de laicos para adorar a Dios, pero sin intromisión clerical». Fueron los conventos de los «hermanos de la vida en común». Nació una nueva forma sencilla, antidogmática, de devoción parecida, según Ortega, a la *sensibilité* de Rousseau. De ella surge la *Imitación de Cristo,* la *Devotio moderna* o libros como el primero de Erasmo, *De contemptu mundi.* En este ambiente se educa Erasmo, «del cual va a manar toda la Reforma

protestante» (3), y en un ambiente del género se formará igualmente el otro agustino célebre del siglo, Martín Lutero.

El cristianismo de Erasmo, el primer humanista del siglo, está inspirado en esta experiencia y en su espíritu. De ahí su antiformalismo esencial, su antidogmatismo, su espíritu libre, su necesidad de volver al espíritu teológico de San Agustín y especialmente de la patrística oriental. En su periplo espiritual y humano tendremos ocasión de acompañarnos de estas tendencias de su humanismo evangélico, arraigado en el espíritu evangélico y en las enseñanzas de San Pablo. El año 1504 marca en la vida de Erasmo nuevas etapas. Prosigue sus estudios en París, es huésped de Christopher Fisher, futuro obispo de Elphin en Irlanda. En marzo de 1505 le dedica las *Adnotaciones* de Valla sobre el Nuevo Testamento, una «caza preciosa» que Erasmo encuentra inelegante «devorar solo en silencio», ya que el nombre de Valla «debería ser venerado por todos los que aman las buenas letras». Lo defiende con vigor ante los que le consideran «una bestia peligrosa que desgarra al mundo entero», «que ignoran todo de Valla, excepto que es un espíritu cáustico». He aquí a Erasmo, el gran humanista cristiano del Norte, defendiendo valientemente al gran humanista meridional, como filósofo y como teólogo. En Valla, Erasmo descubre una gran novedad que acompañará toda su obra: la filología. Ella le ayudará en sus obras de humanismo sarcástico a la vez que en sus comentarios teológicos. Le pondrá al servicio de la teología, para renovarla, rejuvenecerla, hacerla bella, accesible, moderna. Lo hace con convicción, y caerá en un error Drieu La Rochelle hablando de Gide como nuevo Erasmo, al considerar al gran humanista «pedante».

La posición de Erasmo es ya firme desde este momento: «Pretender que la teología es demasiado grande para plegarse a las leyes de la gramática y que todo trabajo de traducción depende de la inspiración del Espíritu Santo, significa de veras brindar a los teólogos una dignidad del todo nueva, a saber: consentirles a ellos solos hablar como los bárbaros.»

En 1505 el parisiense Badius Ascensius, impresor de Erasmo, publica las *Adnotaciones,* de Valla, y J. Philippi los *Adagios.* Hacia otoño, otra vez en Inglaterra, huésped de Moro. Nuevos contactos con los helenistas británicos: Grocyn, Linacro, Latimer, Tunstall y naturalmente con Colet. Junto con Moro se apresta a traducir los *Diálogos,* de Luciano. Traduce al latín, igualmente, *Ifigenia en Aulide* y la *Hécuba,* de Eurípides, que dedicaría a Warham. Al propio Warham le habla de las dificultades de estas traducciones y de sus

(3) Ortega: *Op. cit.,* pp. 55-56.

esfuerzos para conservar de los poemas griegos su «figura» y su «estilo» con la «mayor fidelidad posible, sensible al oído latino». Al mismo tiempo acusa a Cicerón por la libertad que tolerara a sí mismo y a otros en las traducciones, y prefiere pecar «por exceso de escrúpulo que por exceso de libertad», negándose a declararse «parafraseador». Huyendo la «grandilocuencia» de la tragedia latina, se esfuerza, sin embargo, en alcanzar la salud y la elegancia de su autor antes que infundirle algo que le es extraño y que, por otra parte, a él mismo, no le gusta. Tiene intención de publicar su correspondencia. En Cambridge prepara su candidatura al doctorado en Teología. Al principio del año, Julio II le enviaba una carta concediéndole la dispensa eclesiástica, como lo volverá a hacer en 1517 León X, sabiendo que «sufría de una tacha de nacimiento, habiendo nacido de un célibe y una viuda» y «queriendo por tus méritos arriba mencionados, por un favor gratuito, relevarte de todas las excomuniones, etc.». Según parece, Erasmo necesitaba este documento con el fin de poder recibir una pensión real y establecerse en Inglaterra. El 1 de abril de 1506 sigue aún en Londres, de donde escribe a su amigo Servasio Roger, prior de Steyn. Por primera vez aparece en Erasmo la idea, reminiscencia estoica y platónica, pero concebida cristianamente, de la *preparación para la muerte*. Idea esta que le acompañará hasta sus últimos años, cuando le dedicará textos célebres. «Constato —escribe— que la vida humana, por larga que sea, es cosa fugaz y efímera y que yo mismo soy de una salud frágil, debilitada considerablemente por el esfuerzo de los estudios y por la desgracia. Constato que los estudios no tienen fin; tengo todos los días la impresión de volver a empezar.» Quiere concentrar su esfuerzo en la piedad, en Cristo y en la meditación de la muerte y la formación de su carácter. Con todo, sus estudios prosiguen febrilmente. En mayo envía a Richard Witford un ensayo sobre *Luciani Opuscula* dedicado a Fox, acompañado por una carta en que expresa su admiración por Tomás Moro, en términos que precederán la famosa carta sobre Moro que dirigirá años más tarde a Hutten. «La naturaleza no ha creado una inteligencia más despierta, más penetrante, más aguda, más llena de los dones más diversos. Además hay que agregar una palabra igual a la inteligencia, un carácter admirable, un espíritu vivo y picante, pero siempre lleno de benevolencia.» Ambos se ocupan en este momento de Luciano. A Thomas Ruthall, secretario del rey Enrique VII y luego de Enrique VIII, canciller de la Universidad de Cambridge, le envía una carta que presenta la traducción de *Timon,* de Luciano, diálogo «útil y placentero».

A Cristoph Urswick le envía el *Gallo* del mismo Luciano, también

traducción suya y se complace de haber penetrado en el «dominio de las musas griegas, cuyos jardines son primaverales hasta en pleno diciembre». En junio de 1506 está Erasmo de nuevo en París, donde saborea «la dulce libertad» de Francia. Al helenista inglés Linacro le escribe en seguida, igual que a Colet, a quien dice: «Ningún país me ha dado amigos tan numerosos, tan sinceros, tan letrados, serviciales, generosos, tan ornados de toda especie de virtudes, como me ha brindado sólo la ciudad de Londres.» Sigue dedicando y enviando a amigos *Diálogos,* de Luciano: a Jean Desmarez, René Villiers, obispo de Chartres, y a otros. Badius Ascensius le imprime sus traducciones, una nueva edición de *Adagios* y otras obras menores. Poco después, en agosto de 1506, emprende su primer viaje a Italia. Es otro momento importante, nuevo, decisivo en su vida. Al paso de los Alpes escribe un nuevo texto melancólico, *Carmen de Senectute.* Otra meditación de la muerte. Sus mensajes de Italia son breves. El país está agitado por la guerra, entre cuyos protagonistas se halla el propio papa. Va a Turín, donde se doctora en Teología. «He recibido recientemente mi doctorado en Teología, contra mi sentimiento personal, empujado por amigos que estiman que este título me dará alguna autoridad de más.» De Bolonia la guerra que dirige Julio II —el «Julius exclusus»— le hace huir a Florencia. Luego vuelve a Bolonia, donde estudia intensamente. «Tenía grandes razones en venir a Italia —escribe a Servacio—, a pesar de haberla encontrado agitada por grandes tempestades guerreras.» A Jerónimo Busleiden le envía desde Bolonia algunos *Diálogos,* de Luciano, nuevos diálogos traducidos mientras huía de Bolonia a Florencia, «justo por no quedarme sin hacer nada. Porque en estos momentos los estudios en Italia están extrañamente dormidos, mientras las guerras hierven. El papa Julio hace la guerra, vence, triunfa, hace, en suma, de Julio César». Nunca perdonará Erasmo, amante auténtico de la paz y los estudios, a Julio II sus guerras y tampoco olvidará la poca tranquilidad para las letras que tuvo esta estancia suya en Italia. En enero recibe una carta del futuro Enrique VIII que alaba su «ciencia celebrada en el universo entero». Pero dispone de amplios consuelos. Uno de ellos, los contactos con el humanista Aldo Manuncio, de Venecia. Aldo Manuncio fue un humanista notable y un notable propulsor de cultura, por su imprenta fundada en Venecia en 1494. En 1507 sus talleres acababan de reanudar la actividad. Erasmo se desplaza a Venecia con el fin de trabajar en la imprenta de Aldo. El 28 de octubre le escribe desde Bolonia. Bella carta, en la cual exalta la personalidad del humanista italiano y su obra singular. «Muy a menudo he deseado en mi corazón, muy sabio Manuncio, que el brillo aportado por ti a las dos literaturas, gracias

no sólo a tu arte y a tus impresiones de una finura sin igual, sino también a tu genio y ciencia eminentes, vuelva a ti para darte lo equivalente de lo que tú has dado.» Habla del porvenir de su gloria popular como impresor, en su empeño de hacer conocer a los «buenos autores». Obra «más fructífera para los demás que para ti mismo». Sabe que va a editar a Platón, conoce su amistad con los helenistas británicos. Le propone la publicación por Badius de sus traducciones de Eurípides, que se han vendido integralmente. Estamos aún bien lejos de la «literatura industrial» criticada por Sainte-Beuve al alba de nuestra época, con su singular destino para los libros de masa, pero ha nacido ya la preocupación por la gran venta de las ediciones. Y Erasmo conocerá ya, como una paradoja de una experiencia que nace, la gran cantidad de ediciones de sus obras en toda Europa, agotadas en poco tiempo. Con él se inicia el gran destino de la imprenta, que acabará en la industrialización del libro y el libro de bolsillo «the biggest phenomenon in American publishing history» y la venta en 1951 del semanario *Life* en treinta millones de ejemplares. Este ha sido el destino prodigioso de la imprenta. Etierre Gilson decía una vez que disponía de diez ejemplares de la *Divina Comedia,* cifra que el propio Dante nunca soñara en poseer.

Erasmo se dirige a Manuncio con un fin. Ver publicados sus libros en Venecia, asegurando, con ello, «la inmortalidad de sus obras si fueren publicadas en tus caracteres, preferentemente los más pequeños que son los más bellos de todos».

La petición de Erasmo surte efectos. Aldo publica sus tragedias de Eurípides en diciembre. Erasmo le había autorizado a corregir sus errores, tanto era el crédito que concedía al humanista impresor. Tiene prisa en ver publicada la obra «para tener una primicia que ofrecer a sus sabios amigos. Porque yo estoy en contacto con todos los que conocen las buenas letras o las profesan». Quiere llevar a Roma unos ejemplares para brindarlos a sus viejos amigos. Se desplaza a Venecia para colaborar con Aldo. Allí perfecciona sus *Adagios Chiliades* (ya no *Collectanea).* Cada proverbio es un pretexto para un ensayo personal. En carta a Guillermo de Mountjoy (Venecia, septiembre 1508) explica la elaboración de esta nueva obra, «arsenal de Minerva». Traduce y estudia a Plauto, Terencio, Séneca, Plutarco, Platón. Estudia griego con Lascaris y Aleandro. Pasa algún tiempo en Padua. «Maldigo estas guerras —escribe a Aldo desde Padua— que me impiden gozar de esta parte de Italia que me atrae cada vez más.» Visita Siena, Ferrara y Roma. Todo hasta julio de 1509 cuando parte hacia Inglaterra. Por el camino compone el célebre *Elogio de la locura (Moriae Encomium),* que redactará definitivamente ya en Lon-

dres, huésped de Moro, a quien se la dedica y consagra como libro suyo en cuyo honor está escrito. Desde París escribirá en 1511 la carta a Moro que servirá de «Prólogo» al libro. Habla de su viaje de Italia a Inglaterra, en el cual tuvo tiempo «a caballo», de meditar sobre los estudios comunes, sobre los estudiosos y sobre Moro, el primero entre todos. Juzgando el momento poco propicio para una meditación seria, tuvo la idea de divertirse escribiendo un *Elogio de la locura*. El nombre de la locura le sugirió en seguida el nombre de Moro, por ser éste su más grande enemigo. Para concluir: «defiende con coraje a esta *Moria* que es tu bien». Este libro sería esencialmente ligado a la personalidad de Moro, como la *Utopía* de éste, algunos años más tarde, uno de los libros de mayor éxito será fecundamente ligado a Erasmo. Dos libros famosos a través de los siglos, que unen profundamente a dos figuras estelares del siglo XVI. La primera edición del *Elogio* será la de Matías Schürer de Estrasburgo, en agosto de 1511. El impresor le añade una carta que Wimpfeling, profesor de Friburgo y Heidelberg, dirige a Erasmo, «de teólogo a teólogo», «de discípulo a maestro». Es una defensa de la teología que no quiere ser, por ello, una crítica de la *Moria*. Sin embargo, condena «el amor ciego por los modernos». Pero en definitiva considera que de la *Moria* la juventud sacará «provecho y placer». Las grandes polémicas de los .iempos en torno a este libro famoso de Erasmo no se han abierto. Pero las reservas están implícitas en la carta del teólogo que Matías Schürer cree oportuno colocar al final del *Elogio de la locura*.

Entre 1509 y 1514 distribuye Erasmo su tiempo y sus actividades entre Londres, París, Cambridge y Kent. Gilles de Gourmont le imprime en París en 1511 el *Elogio;* Badius reimprime los *Adagios,* de cuya primera edición Erasmo no había quedado muy satisfecho. Da clases de griego y teología en Cambridge. Es rector de Aldington en el Kent. Empieza una nueva edición del *Nuevo Testamento,* el futuro célebre *Nuovum Instrumentum,* según texto griego y la edición de San Jerónimo. En una carta al padre Gilles, desde Londres, le comunica: «Terminaré la corrección del *Nuevo Testamento,* las cartas de San Jerónimo, y si tengo tiempo corregiré igualmente Séneca.» Cambio de correspondencia con Ammonius, Warnham, Wentford, Busleiden, Bombace, Anton de Berghes, Aleandro, John Fisher, Jan Sixtin. En enero de 1512, Th. Martens edita la *Moria* en Amberes. Erasmo termina *De copia Verborum et Rerum,* que dedicará a Colet. A Warham un nuevo texto de Luciano, revisado. El mismo año Badius saca una edición de la *Moria,* con texto «revisado por Erasmo» y Martens *Complures Dialogi,* de Luciano, por Erasmo. Nueva edición de *Moria* en los talleres de Schürer en Estrasburgo. Erasmo dedica *De Astro-*

logia, de Luciano, a Juan Bautista Boerio, médico de Enrique VIII, acompañándolo de elogios a este rey y a su padre. Aparece en Estrasburgo, siguiendo un argumento tradicional, el libro de sátiras de Murner *Narrenbeschwörung.* En 1506 había aparecido en Basilea la *Navis Stultifera,* de S. Brant.

En enero de 1513, Erasmo envía a John Yonge su traducción de Plutarco, *De Tuenda bona Valetudine precepta,* que saldrá sucesivamente en Londres, Lovaina y Colonia (1514). Presenta a Plutarco como autor del cual todo es excelente, pero como el más maltratado a lo largo de los tiempos. El cuidado filológico está siempre presente, la reconstitución de los textos es una auténtica obsesión del gran humanista. Y concluye: «La lección de Plutarco es menos medical que la de Galeno o Pablo de Egina, pero más filosófica también.» Es un año muy fecundo para Erasmo, también éste del 1513. Tiene el primer contacto, indirectamente, con el que será su gran impresor y amigo, Juan Froben, de Basilea. Este imprimirá, sin que Erasmo lo supiera, la edición de los *Adagios* reproduciendo la de Manuncio. Con una particularidad curiosa. En el título señala, con gran pesar, la muerte de Erasmo. Tiempo de convulsión por la guerra franco-inglesa. Erasmo, que odia la guerra, se presta a escribir el famoso panfleto *Julius exclusus* y escribe al abad de Saint Bertin sobre los «males de la guerra». Compone un prólogo a los *Adagios* que figurará en las ediciones de Froben de 1517, 1520 y 1523. Habla del destino de este libro: «La primera edición, que sería más exacto llamar una precipitación, tuvo éxito y rindió servicios. La segunda tuvo aún mayor éxito, y por ello es que en el espacio de tres años la obra entera ha sido imprimida a menudo en Italia y Alemania, no sin pena y dolor para mí porque se anticipaba así el momento en que con gran esfuerzo hubiera yo terminado la presente tercera edición.» Y concluye: «Merezco yo la cólera de todas las musas si esta edición de las *Chiliadas* no me ha costado más noches que la precedente.» Recordará a Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Orígenes, Jerónimo, Séneca, Tertuliano, Boecio, escritores excelentes preocupados por mejorar las ediciones de sus libros. Toma por testigos a personas como Aldo Manuncio, Juan Lascaris, Marco Musurus, Egnatius, Jerónimo Aleandro, conocedores de las penas de la primera edición de los *Adagios.* Los éxitos siguen. En el mismo año 1513 aparece la traducción de *Moria* en la lengua de Jan Huss. Es el año en que Maquiavelo termina el *Príncipe,* obra que encierra la doctrina contraria a lo que sería el pensamiento político de Erasmo en torno al *Príncipe cristiano.* A John Colet le escribe incitándole a alejarse de los asuntos de este mundo y consagrar su elocuencia, su erudición y su inteligencia enteramente a

Cristo. «El más grande de los bienes es la tranquilidad del espíritu», concluye estoicamente. «Retírate en el Cristo único y puro y la multiplicidad del mundo te atormentará menos.» A Moro le comunica que está trabajando en una nueva traducción de Plutarco. A Enrique VIII le recuerda lo que Jenofonte escribe en *Hieron* en torno a la dificultad que tienen los príncipes de encontrar amigos leales y le habla del destino amargo de los filósofos como Platón y Séneca, que tienen que vivir al lado de los tiranos. Sigue en Cambridge, lejos de Londres asolado por la peste. Sigue corrigiendo el texto de San Jerónimo y redacta notas explicativas «con un ardor tal que podría creerme inspirado por un dios. Lo he hecho casi todo comparando numerosos manuscritos antiguos». A William Gonell, preceptor de los hijos de Moro, le agradece los cuidados por su caballo, del que se sirve Erasmo en sus paseos.

El año 1514 empieza para Erasmo una nueva etapa. La de la plenitud de su creación, de su magisterio, de su azarosa vida intelectual y humana. En marzo escribe a Antoine de Berghes su famosa carta sobre la guerra y la paz, que comentaremos ampliamente en otro lugar. Poco después le escribe el gran Reuchlin, pionero de los estudios hebraicos en Alemania, humanista ilustre, autor del famoso *Augenspiegel.* Le dice que por orden del emperador Maximiliano ha escrito una memoria sobre la campaña de los dominicos para quemar los libros de los judíos y sobre el proceso de 1514 contra él en Maguncia y Colonia. En enero había dedicado a Wolsey *De Utilitate Capienda ex Juimicis,* de Plutarco. En marzo, Th. Anshelm, de Tübingen, reedita los *Adagios,* y en abril Badius reedita *Luciano,* de Moro y Erasmo, que este último completa y corrige. Concluida la guerra entre Francia e Inglaterra, Erasmo vuelve al continente. Su estancia en Inglaterra ha sido larga y fecunda. Seguirán siete años entre Lovaina, Países Bajos, Basilea, Inglaterra y Francia. Consejero de Carlos V. Comienzo de la disputa con Lutero. Luego ocho años de estancia ininterrumpida en Basilea (1521-29), período que empieza con la fuga de Lovaina y termina con la fuga para Friburgo. La primera por presión de los católicos, la segunda por la violencia de los protestantes. Antes de cruzar la Mancha, en julio de 1514, Erasmo se despide de sus amigos y protectores: Enrique VIII, Wolsey, Fisher, Warham, Mountjoy, Ruthal. Es un momento decisivo en la vida de Erasmo. Se da cuenta perfecta de ello y nos ofrece un perfil de su situación y su prestigio en el mundo, en una célebre carta a Servasio, documento de valor excepcional para establecer las convicciones religiosas y humanistas de Erasmo. «No hay país alguno —escribe—, ni España, ni Italia, ni Alemania, ni Francia, ni Inglaterra, ni Esco-

cia, que no me brinde hospitalidad.» Los personajes más eminentes le admiran. En Roma todos los cardenales lo recibirían como a un hermano. Igualmente el papa. No tiene otra ambición que las letras «que nuestros compatriotas desprecian y los italianos adoran». El rey de Inglaterra tiene por él amistad y consideración. Las universidades de Cambridge y Oxford desean retenerle. En Cambridge ha enseñado literatura griega y Sagradas Escrituras sin ser retribuido. Hace igualmente un breve resumen de su obra hasta la fecha: el *Enchiridion,* libro «lleno de una pasión ardiente por la religión»; los *Adagios,* «libro profano pero útil a la instrucción»; *De rerum Verborum copia,* libro acaso despreciado por «los que desprecian el conjunto de las buenas letras»; un texto corregido de San Jerónimo, en que marca con una cruz los pasajes apócrifos e interpolados y esclarece los pasajes oscuros; trabaja sobre los manuscritos griegos y viejos manuscritos latinos para corregir el texto entero del Nuevo Testamento con anotaciones de más de mil pasajes para los teólogos; comentarios a las Epístolas de San Pablo. Afirma haber tomado la decisión de «consumirse» en las letras sagradas. «Grandes hombres dicen que en este terreno valgo más que nadie.»

Este es en líneas generales el balance a medio camino. Este es el hombre que se apresta a ir a Lovaina, acercándose al centro de la política europea del tiempo, para enfrentarse con uno de los siglos más convulsos y con una obra que seguirá, ingente, enorme, fruto de su infatigable energía, de su cultura sin par, de la grave y serena tensión de su espíritu. En esta fecha nace en el mundo un proceso que dividirá a intelectuales y políticos, en erasmistas y antierasmistas. El humanista francés Lefevre d'Etaples, que los críticos franceses como Renaudet (4) se esforzarán en presentar como figura a la par de Erasmo y que será uno de los primeros admiradores suyos, dirá en octubre de 1514: «¿Quién no admira a Erasmo? ¿Quién no le ama y le venera?» Su periplo continental empieza. Se detiene en Lovaina, donde toma contactos con la Universidad y por el Rin llega a Basilea. Los humanistas alemanes le reciben triunfalmente. En Basilea es acogido por Froben en su casa. Empieza una grande, singular amistad entre ambos. Una amistad que nos incita a una reflexión especial sobre la debilidad del humanista por un nuevo tipo de actividad que revolucionaría la cultura occidental: la aparición de la imprenta. Basilea sería, en los años venideros, un lugar importante en la vida

---

(4) RENAUDET AUGUSTIN: *Etudes Erasmiennes (1521-1529),* Paris, E. Droz, 1939, pp. XXIV-376; *Erasme et l'Italie,* Librairie E. Droz, Genève, 1954, pp. XVII-267; *Erasme, sa pensée religieuse et son action d'après su correspondance (1518-21),* Paris, 1926; *Prérreforme et Humanisme à Paris pendant la première guerre d'Italie (1498-1517),* Paris, 1953, Librairie d'Argences, pp. LXIV-739; *Humanisme et Renaissance,* E. Droz, Genève, 1958.

y la actividad de Erasmo. Su nombre quedará unido a la historia cultural de este centro hasta nuestros días, ya que conmemoraciones importantes de Erasmo tendrán lugar allí en 1936, en el cuarto centenario de la muerte del gran humanista, como lo demuestran las obras de Werner Kaegi y August Ruegg (5). Interés notable el de nuestro siglo por Erasmo. Exagera por tanto Zweig cuando, por presentarnos un destino trágico de Erasmo, pretende que el humanista es apenas un nombre, cuyas obras duermen en las bibliotecas y cuya personalidad está en la sombra (6). Basta ver lo que en torno a Erasmo han hecho centros como París, Madrid, Londres o Nueva Yor, ver la ingente bibliografía del siglo en torno a él y releer libros como los de Huizinga (7) para darse cuenta que la presencia de Erasmo es una presencia real hoy en día. August Ruegg trata ampliamente de la atmósfera humanista que Erasmo encuentra en la ciudad del Rhin, a su llegada primera a Basilea. Unido el nombre de Erasmo en esta ciudad van los nombres de Bachofen, Jakob Burckardt, Nietzsche, Arnold Böcklin, Karl Spitteler, Karl Barth y Karl Jaspers, que se inspirarán en los mismos grandes ideales culturales que animaron la obra del gran humanista. En efecto, Basilea marca el período más fecundo en la obra de Erasmo. Allí publicará su traducción del texto original griego del *Nuevo Testamento,* las obras de Jerónimo, Agustín, Cipriano, Ambrosio, Crisóstomo, Tertuliano, Séneca, Suetonio. Sus escritos de combate contra Lutero y su «Parerga» literaria: *Adagios, Enchiridion, Coloquios, Elogio de la locura,* parte de su vasta *Correspondencia.*

Ya llegado a Basilea, donde es acogido como «luz de la vida», a fines de agosto, Froben publica dos *Plutarcos* dedicados a Enrique VIII y a Wolsey, un *Séneca* (Lucubrationes) y varias traducciones. Matías Schürer, de Estrasburgo, publica *De Duplici Copia* y las *Parábolas.* Martens, de Lovaina, publica otros libros. Willibald Pickheimer desea la amistad de Erasmo. Reuchlin triunfa en Tübingen contra sus enemigos. En agosto del año anterior, Erasmo le había escrito anunciándole su intención de imprimir el *Nuevo Testamento* griego anotado y pidiéndole un «ejemplar correctísimo» que según noticias po-

(5) WERNER KAEGI: «Erasmo da Rotterdam», en *Meditazioni storiche,* Bari, Laterza, 1960, pp. XXII-353; «Erasmo nel secolo XVIII», *ibídem,* 124-154, 1960; AUGUST RUEGG: *Die Beiden Blütenzeiten des Basler Humanismus* (Benno-Schwabe and C. Verlag, Basilea-Stuttgart, 1960, 146 pp.

(6) STEFAN ZWEIG: *Triunph und Tragik des Erasmus von Rotterdam* (S. Fischer Verlag, Frankfurt a M., 1950, 231 pp.

(7) JOHN HUIZINGA: *Verzamelde Werken,* H. D. Tjeenk Willink, Harlem, 1950, vol. 6.º, p. 273; *Parerga,* Basilea, Burg Verlag, 1945, 176 pp.; *Erasme,* Coll. Les Essais, Gallimard, 1955, p. 331; *Erasmus and The Age of Reformation,* Harper and Brothers, Nueva York, 1957, pp. XIV-266; «Erasmus über Vaterland und Nationen», en *Geschichte der Kultur,* Stuttgart, Alfred Kröner, 1954, páginas 223-54.

seía Reuchlin. «Si lo pusieras a disposición de Juan Froben, me complacerías sumamente, no sólo a mí y a él, sino también a todos los estudiosos. El Códice volverá a ti, entero y sin mancha.»

En el 1515, Erasmo pasa unos siete meses de nuevo en Inglaterra. En febrero de ese año había muerto en Venecia su amigo Aldo Manuncio. Encuentros con Le Sauvage, canciller de Carlos V, en Gantes, con Mountjoy y el abad San Bertin. En Inglaterra busca una traducción manuscrita del Nuevo Testamento. Dedica a Th. Ruthal las *Lucubraciones,* de Séneca. Le Sauvage, al volver Erasmo a Basilea, quiere nombrarle consejero de Carlos V. El 1 de junio escribe a Le Sauvage diciendo que está a punto de acabar *De la institución del príncipe,* con vehemente deseo de ofrecérselo a Carlos y le falta poco para acabar *Jerónimo,* dedicado al arzobispo de Cantorbery. Se encuentra con Holbein y publica con Froben el *Elogio de la locura,* en 1.800 ejemplares. En una carta del 7 de mayo, Erasmo escribe al padre Giles: «En Brujas se hallan los dos hombres más cultivados de Inglaterra y al mismo tiempo mis mejores amigos: Cuthbert Tunstal, canciller del arzobispo de Cantorbery, y Tomás Moro, a quien he dedicado la *Moria.*» En otra ocasión, desde Londres, ve en el pontificado de León X, que sustituye al guerrero Julio II, una «edad de oro». Así lo escribe al cardenal Riario, ya que considera que debido a la habilidad de León X, la paz «fue devuelta al orbe y se puso compostura y sosiego en los alborotos de los príncipes y se aventó el más pernicioso de los males, que es la discordia del mundo». ¡Vana ilusión ésta del humanista, como vano e ingenuo es definir a Enrique VIII, su protector, como hombre «cuyo natural es el más suave y feliz que pensarse pueda». Martens, de Lovaina, publica el *Enchiridion* y *Parabolas sive Similia.* En Brujas ve a Moro. León X escribe a Enrique VIII sobre Erasmo: «Lo conozco y lo tengo en mayor estima.» Schumann, de Leipzig, edita el *Enchiridion,* y Schürer, de Estrasburgo, *Lucubrationes.* Erasmo colabora en Basilea con Juan Oecolampadio, especialista en estudios hebraicos, que será más tarde su enemigo y contribuirá para que huya de Basilea a Friburgo en 1529. Estrecha su amistad con Pirckheimer y el joven Hutten llama a Erasmo «el Sócrates de Alemania». En una carta muy amplia desde Amberes a Martín Dorpio hace resaltar el movimiento que ya existe en torno a la publicación de sus obras. Los teólogos de Lovaina ya habían empezado su larga lucha contra el gran hombre. Es la primera guerra intelectual y moral importante contra Erasmo, a la cual seguirían grandes y complicadas guerras. «Lamentas —escribe— que no fue muy feliz la publicación de mi *Moria;* apruebas con entusiasmo el afán que puse en la restitución de *Jerónimo;* me desaconsejas la pu-

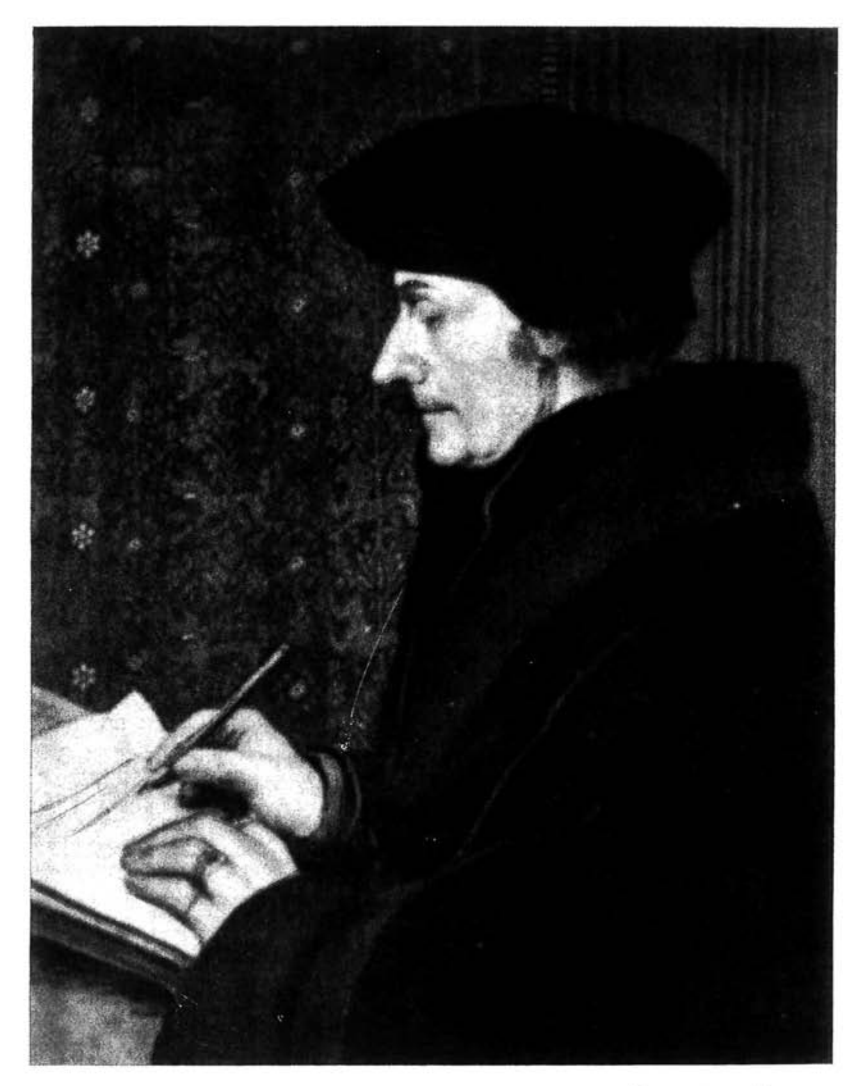
blicación del *Nuevo Testamento.*» Y en otro lugar: «Comenzaré por decirte que casi me arrepiento de la publicación de la *Moria.* Este librejo me dio alguna gloria, o si lo prefieres, algún renombre, pero yo ninguna estimación hago de la gloria si anda unida a la hostilidad.»

Pero el tono conciliador de Erasmo no logrará apaciguar a los teólogos escolásticos de Lovaina. La guerra está declarada y Marcel Bataillon la resumirá así, en la situación de cinco años después, en 1520: «En los tres años que había pasado en Lovaina durante la permanencia de la corte en España no le habían faltado tormentas (a Erasmo). Las pocas alegrías que había podido darle el empuje del humanismo cristiano en el colegio de las Tres Lenguas habían estado emponzoñadas por la creciente hostilidad de los mantenedores de la teología escolástica. Desde hacía ya mucho tiempo había hecho las paces con Dorp, cuyo ataque contra el *Elogio de la locura* había sido olvidado. Había intentado mostrarse deferente con sus adversarios, solicitando sus críticas (mayo 1518) antes de encaminarse a Basilea para vigilar su segunda edición del *Nuevo Testamento,* y hasta sometiendo las pruebas a la revisión de Dorp una vez que estuvo de vuelta en Lovaina (sep. 1518). Pero precisamente entonces se había visto enredado en una disputa con el teólogo inglés Edward Lee, a quien había conocido el año anterior en el colegio Trilingüe, y que era adepto ferviente de los estudios helénicos. La controversia se había deslizado rápidamente hasta la extrema violencia. Lee acusaba a Erasmo, no sólo de atentar contra la majestad de la Vulgata canónica, sino también de favorecer, al dar su preferencia a ciertas lecciones de los griegos, las más peligrosas herejías, entre ellas la de Arrio» (8).

Lo cierto es que en 1515 Erasmo se da cuenta del ambiente que la teología escolástica está creando en torno a su obra. Pero cree que no todos los teólogos le son contrarios, sino simplemente «uno que otro de éstos que son hostiles a las buenas letras». Confía en el «criterio de los mejores». En cuanto a los otros, que no aman las buenas letras, le gusta que su *Moria,* que a él no le gusta, les desagrade. «Estos a quien la *Moria* origina tanta desazón tampoco van a aplaudir la edición de *Jerónimo.* Ni tienen mucha mayor comprensión con *San Basilio,* con el *Crisóstomo,* con el *Nacianceno* que conmigo.» En su ayuda viene Moro en las mismas fechas, que defiende a Erasmo contra los lovanienses, como lo hace con Reuchlin, el «gran varón», contra sus enemigos de Alemania.

---

(8) M. BATAILLON: *Erasmo y España,* Fondo de Cultura Económica, México, volumen I, pp. 113-114.



Erasmo, por Holbein

Pero no todo es polémica, sino actividad, trabajo enorme. En diciembre escribe a Juan Pedro Caraffa, nuncio en Inglaterra, futuro papa Pablo IV, que pondrá en el *Indice* todas las obras de Erasmo treinta años más tarde: «El *Nuevo Testamento* está casi terminado y yo estoy casi muerto.» Holbein ilustra un ejemplar de la *Moria.* Erasmo, en Basilea, publica el prólogo a sus *Annotationes* al *Nuevo Testamento,* que firma Froben. Estamos ya en 1516, el «annus mirabilis». Froben se dispone a imprimir el *Nuevo Testamento,* de Erasmo, que llevará por título *Novum Instrumentum* y que será dedicado a León X. El libro saldrá en marzo y será impreso 229 veces a lo largo del siglo. Erasmo dedica otro importante libro, *Institutio Principis Chistiani,* publicado por Froben, al futuro Carlos V. Los nueve volúmenes de *Jerónimo* que edita el mismo Froben son dedicados al arzobispo de Cantorbery, Warham. En abril escribe a éste una larga carta que es un texto de enorme interés crítico en torno a los nuevos métodos filológicos de Erasmo. Habla con dolor de cuán pocos son los autores de la «docta Grecia», y su «émula Italia», «la muy floreciente y estudiosa Francia», «la laboriosa y sufrida España» que se han salvado a lo largo de los tiempos y éstos «feamente mutilados» y «contaminados». Se indigna que se conservan reliquias y no se conservan los libros. El abandono es fruto de la «bárbara tiranía» de los príncipes, del apego de los obispos al «señorío temporal», del olvido de la lengua griega y hebrea, del descuido de las buenas lecturas. Se indigna sobre todo por el trato que había recibido un padre latino de la talla de San Jerónimo, «totalmente desfigurado y oscurecido». «No creo yo que pusiera Hércules tanto esfuerzo por domar unos pocos monstruos, como yo por limpiar a Jerónimo.» Es un gran año para Erasmo. Budé recibe *Novum Instrumentum* en abril. El eco de la gran obra llega igualmente a España, editora de la *Biblia políglota,* de Cisneros, en Alcalá. «Una carta del abad Husillos traduce el entusiasmo suscitado por esta publicación en el medio de la catedral de Palencia (Bataillon, op. cit., vol. I, p. 84). El prestigio de Erasmo llega rápidamente a España: Cisneros y luego la corte del emperador le invitarán varias veces a visitar el país, pero la visita no llegará nunca a realizarse. En mayo saldrá una nueva edición de *Luciano* en Venecia. En mayo-junio Erasmo se desplaza a Brabante, y en Bruselas prepara, con Tunstal, recién llegado de Inglaterra, una segunda edición del *Nuevo Testamento.* Escribe a Moro: «Hoy cené con Tunstal: por definirlo en dos palabras; ¡es otro tú!» Envía a amigos de todas partes su *Nuevo Testamento* y *Las cartas* (cuatro volúmenes) de San Jerónimo. «Todo San Jerónimo saldrá en las próximas ferias de Francfort», escribe en junio a Juan Fisher, el cual le agradece y fe-

licita por el *Nuevo Testamento*. Schürer reimprime en Estrasburgo el *Enchiridion,* Martens el *Instituto Principis Christiani* y en Basilea aparece el noveno, a saber: el último tomo de San Jerónimo. Viaja de nuevo a Inglaterra, donde es huésped de Moro. Desde Londres escribe otra vez a León X para regularizar su situación. Melanchton le envía una carta de Tübingen con versos griegos. Escribe a Reuchlin diciéndole que Fisher es un reuchliniano de corazón y que Inglaterra es el primer país en cuanto a estudios humanistas. Se ocupa por vez primera de la obra de Moro, *Nusquama,* que será la *Utopía,* libro al cual el propio Erasmo se sentirá muy ligado y a cuyo éxito sin precedentes en toda Europa contribuirá más tarde. Le encontramos a lo largo de este año en Londres, en Amberes y Basilea. Dice a Moro cuánto le agrada «este clima de Basilea y cuánto sus moradores; no existe raza de hombre, ni más amigable ni más sincera». Moro le informa del éxito del *Nuevo Testamento* en Inglaterra. Gusta extraordinariamente, dice, a Latimore; «no opone más reparo, sino que en ella (la versión) te demuestras más religioso de lo que él quisiera». También le habla del éxito de las «Epístolas de los varones oscuros». Gustan «a las personas doctas por el donaire y a las indoctas por la seriedad». En la primavera de este año Germán de Brie escribe a Erasmo una larga carta refiriéndole las ideas que Poncher, obispo de París, tiene del gran humanismo. Es una de las más completas apologías de Erasmo. «En ningún tiempo el orbe cisalpino produjo varón en quien acumulase todas las dotes literarias con mayor largueza que en Erasmo»: «Erasmo es el único que atesora todas las riquezas de todos los cielos, de todas las tierras y de todos los mares»; «monstruo de erudición» cuyos escritos son comprensibles sólo «para el lector que tenga tantos ojos como Argos». En el mismo año, en noviembre, Adriano de Baarland escribe a su hermano Cornelio, dando cuenta de la portentosa cantidad de títulos que constituyen el balance de la obra de Erasmo hasta aquella fecha.

Los honores llegan hasta ofrecerle un obispado en Sicilia. Le halaga la buena disposición de Carlos y de su canciller Le Sauvage, pero el ofrecimiento lo define él mismo en una carta a Andrés Ammonio como «una comedia». Quiere vivir cuanto más lejos de Lovaina y su ambiente, de los teólogos, «linaje el más agrio de todos». Se alegra de ver en los escaparates de las librerías su *Jerónimo*. El año 1517 se abre para Erasmo con un breve pontifical que le libera de todas las irregularidades canónicas por su nacimiento ilegítimo. En agosto del año anterior había escrito a León X, hablándole de su caso que interesaba no sólo su «dignidad personal», sino la pública utilidad del orbe. El papa le dispensa de llevar hábito de monje, le mantiene sus beneficios y

acepta la dedicatoria del *Nuevo Testamento*. Este es el año de la *Utopía,* de Moro. Erasmo se vuelca en la difusión europea del libro de su gran amigo. Colabora en sus ediciones y difusión. Incita a sus amigos ilustres. Budé, Cop, Clava, para que lean el libro. Envía a Froben una carta-prefacio donde exalta la personalidad y el genio de Moro. El rey Francisco I de Francia invita a Erasmo, a través de Budé y Cop, para que se traslade a París y fundar allí un colegio Trilingüe. «El rey, informado de esta tu soberana erudición —escribe Cop en febrero—, me ordenó escribirte para explorar tu ánimo acerca de si querrías morar con los galos y en qué condiciones.» El rey cristianísimo le promete que jamás se arrepentirá si aceptase la invitación. Erasmo, que ama la independencia por encima de todo, rechaza el ofrecimiento, así como la invitación de ir a Nüremberg. El año lo pasa Erasmo en Bruselas, Anderlecht, Gantes, Westminster. Se encamina con la corte de Carlos V hacia España, pero en último momento desiste y se traslada a Lovaina, donde permanecerá durante cuatro años. Serán cuatro años de gran agitación y peligro para Erasmo. Se aprestará a la organización del colegio Trilingüe, en base a un legado de Jerónimo Busleyden. Aparecerán los primeros focos de la Reforma que afectarán la obra, la personalidad y la seguridad de Erasmo. Será obligado a escoger entre Lutero y Roma.

Lovaina y luego otros, incluso personajes de la corte de Carlos, donde Erasmo es querido y apreciado, atacarán su neutralidad. En medio de la lucha y de los conflictos su obra sigue, ingente, con infatigable empeño. Lucha contra los hombres *oscuros,* contra los *Lovanienses,* contra *Edward Lee,* que ataca por vez primera su *Nuevo Testamento* y su obra de traductor y exegeta bíblico, como lo hará más tarde Zúñiga, Sorbona, Lutero, Hutten, Oecalampadio, amigos muchos de ellos convertidos en enemigos. Es muy difícil resumir aquí la aventura de Erasmo en estos cuatro años, luego en los años de Basilea y de Friburgo. Su obra aumenta en arquitectura ingente, pero su persona se halla cada vez más en medio de la tormenta. Pero proyectada sobre estos dos aspectos de su aventura humana, su figura aumenta en grandeza. Porque, entre mil dificultades, logra mantener la independencia de su espíritu, la incolumidad de sus ideas y sus mensajes, la fuerza de su doctrina que quiere mirar allende la tragedia de su tiempo, haciéndose eco de la grandeza del hombre y de la marcha del porvenir. Pero los años de dolor se abren para el filósofo. Sabe que el esfuerzo mayor de su vida, su «philosophia Christi», está en peligro. Propugna así una revolución religiosa y espiritual, pero quiere que se realice en los límites de la Iglesia de Roma. Justifica los fundamentos de la rebelión de Lutero, pero no la rebelión y su secuela de fanatismo y

desmanes. Ataca los males de la Iglesia de Roma, pero no quiere destruirla. Tampoco pretende seguir una tercera vía, ni crear una tercera fuerza, la «dritte Kraft», como sostendrá Friedrich Heer. Suplica a uno y otro bando que no precipite los acontecimientos, que no rompa los puentes, pero nadie le escucha. Los *Lovanienses* quieren meter en el mismo «paquete» a Erasmo, a Lutero y a Reuchlin. A estos dos los defiende contra los «hombres oscuros». La primera condena de Lutero se hace en Lovaina. La bula de León X *Exsurge Domine* (1520) crea lo irreparable. A León X escribirá el 13 de septiembre de 1520 Erasmo desde Lovaina: «Estoy viendo que los hay que, con el fin de vigorizar su facción, pusieron gran empeño en relacionar la causa de las buenas letras con la causa de Reuchlin y mi propia causa con la causa de Lutero, siendo así que entre la una y la otra nada hay en común... No conozco a Lutero ni jamás leí sus libros, con excepción de diez o doce breves páginas y ello muy fugazmente y por encima.» Al mismo papa termina diciéndole con valentía que el conflicto pudo haberse evitado y que «la cosa había nacido del odio de las lenguas sabias y de las llamadas buenas letras».

Su figura crece. Aumenta el número de los enemigos, pero también el celo de sus admiradores. En marzo de 1517, Jerónimo Emser le saluda desde Dresde como a «un nuevo San Pablo». En el mismo mes, Badius imprime *Institutio Principis Christiani.* De esta obra como del *Nuevo Testamento* y el *Enchiridion,* Erasmo prepara nuevas ediciones en Basilea. Una traducción francesa de *Moria* la considera una traición. En noviembre de 1517 envía a Moro su *Paráfrasis a la Epístola de los romanos,* editada por Martens. En diciembre, Froben publica *Querella Pacis,* donde aparecerán en enero del año siguiente *Aliquot Epistolae.* Sigue luchando por la difusión de la *Utopía,* de Moro, cuyo éxito hará decir a Lutero: «Tengo sed de la *Utopía* de Moro.» Es el año del asunto Reuchlin, de nuevos ataques en Lovaina, del ataque de Lee. Nuevos viajes a Basilea, Estrasburgo, Maguncia, Lovaina, enfermedad de Erasmo, continua correspondencia, publicación, por Froben, de *Auctarium Selectarum Epistolarum,* tercera edición por el mismo, con nuevo prólogo de Erasmo del *Enchiridion,* edición de *Colloquiorum Formulae,* que Erasmo dedicará en enero próximo a la juventud estudiosa. En la primavera de 1519, el primer cambio de cartas con Lutero. En enero, Melanchton había escrito a Erasmo: «Lutero os admira y su deseo es de no hacer nada que os disguste.» Lutero le escribe el 28 de marzo, Erasmo le contesta el 30 de mayo. Erasmo escribe el prólogo de su *Paráfrasis a las Epístolas a los Corintios* y un prólogo al *Tito Livio,* editado por Hutten. Poco días antes de recibir la carta de Lutero, Erasmo había escrito su primera

carta a Vives. En abril escribe el prólogo a su *Paráfrasis a la Epístola a los Gálatas.* Lee prepara la publicación de sus *Annotationes* contra Erasmo, pese a los intentos de Moro por disuadirle. A Enrique VIII y a Wolsey escribe Erasmo, hablándoles de una «edad de oro» de Inglaterra y de la paz perpetua en Europa. En julio escribe a Hutten su famosa carta sobre Moro y el prefacio a *Opera Cypriani,* impreso por Frobens en febrero del año siguiente, y a la reedición de Cicerón *(De Officiis, De Amicitia, De Senectute).* En octubre, Froben publica *Farrago nova Epistolarum Erasmi,* y en noviembre Martens, de Lovaina, *Colloquiarum Formulae.* Aparece el *Enchiridion* en lengua checa.

El año 1520 se abre con una nota escandalosa. Aparece el libro de Lee contra Erasmo. Lee escribe a Erasmo que sólo por consideración a Moro había tardado en publicar sus *Annotationes*... Lovaina recibe bien los ataques de Lee. En cambio Hutten, ahora admirador, años más tarde enemigo de Erasmo, increpa a Lee: «Retráctate. Todo el mundo ama y venera a Erasmo.» Sus amigos, concluye, «te tratarán como tú te mereces». Erasmo contesta a Lee con vigor, con su *Responsio* (Hillen, Amberes) y *Epistolae Aliquot eruditorum virorum.* Froben publicará un resumen de la disputa. En julio, Erasmo y Lee se encontrarán en Calais, como amigos. Siguen las publicaciones de Erasmo: *Paráfrasis de los Efesios,* con dedicatoria a Campeggio, *Apología* (Martens) contra Lee, *Antibarbarorum Liber unus* (Froben, libro de juventud de Erasmo).

Se inaugura el *Colegio Trilingüe,* de Lovaina. Erasmo, consejero de Carlos V, asiste a su coronación en Aquisgrán. El nuncio Aleandro, viejo compañero de Erasmo en Venecia, se enfría con él a causa de Lutero. Hutten escribe a Erasmo una carta violenta. En la dedicatoria que Erasmo envía en junio a Tomás Wolsey, primado de Inglaterra y gran canciller del Reino, acompañando la *Paráfrasis de las cartas de San Pedro y San Judas,* escribe: «Cansado el brazo todavía» de sus estudios e escritos humanistas y teológicos, Erasmo se ve «forzado a empeñarse en pelea con sus detractores». Incita al cardenal a dar impulsos a los estudios humanistas, tan florecientes ya en Inglaterra. Habla de Vives como humanista auténtico, «imitador nuevo de un género antiguo», en una zona de erudición que «entre los mismos italianos era echada de menos», gloria resucitada en España por Vives, en la línea de Quintiliano y Séneca. «Puede Valencia parecer émula de Roma» (carta desde Amberes al conde de Nueva Aquila, canónigo de Colonia). A Germán Brixio le escribe defendiendo el prestigio de Moro, contra el *Antimoro,* de este autor. Aparece, como siempre, el tono conciliador de Erasmo: «Yo no entro en cuáles son las cosas que tú a tu vez le reprochas, porque no es mi intención ponerme en lucha con mi amigo Brixio, ni Moro tiene necesidad de socorros míos;

más bien soy yo quien ha menester de los suyos. Ni desearía tampoco ser árbitro entre dos amigos, por no exponerme a la pérdida de uno de los dos.» En julio de este año coincide en feliz encuentro en Brujas, con Moro y con Vives. En este año, las relaciones de Erasmo con España, que serán tan fructíferas, tan apasionantes y tan agitadas, empiezan de verdad. Ellas se habían iniciado esporádicamente pocos años antes. El movimiento humanista de las Universidades de Alcalá las había facilitado en un ambiente de auténtica renovación religiosa y humanista propulsada por el gran Cisneros. Ya en 1517, Erasmo había señalado la figura de Cisneros al lado de León X, como protector del humanismo (BATAILLON: *Op. cit.*, vol. I, p. 91). En una carta a Moro hablaba de una invitación de Cisneros para ir a España. Pero el escepticismo de Erasmo vence el deseo de marcharse a ninguna parte, actitud extraña en este viajero incansable: «España no me dice nada... Alemania... no me dice nada tampoco... En cuanto a Inglaterra, me asustan los motines, me horroriza la servidumbre.» Sin embargo, España le atrae, sus amigos en las altas esferas políticas y humanistas de este país son en aumento, sus obras son conocidas. En sus viajes por Europa, Hernando Colón, hijo del descubridor, gran bibliófilo, compra en Italia libros como las traducciones de Eurípides, *Elogio, Adagios, Copia, Lucubratiunculae.* En 1520 aparece la primera traducción de una obra de Erasmo. Se trata de *Querella Pacis,* que publica en Sevilla Diego López de Cartagena, traductor del *Asno de Oro,* de Apuleyo.

Pero tampoco puede permanecer, llegado el fatídico año 1521 y declarada la guerra a la Reforma, en Lovaina. Después de la coronación de Aquisgrán, Erasmo sigue a la corte a Colonia. Intenta allí proseguir su lucha contra los «hombres oscuros», ganarse al emperador y la política influyente hacia la causa de la pacificación. El emperador sigue su viaje a Words para la famosa Dieta, pero Erasmo elude la invitación. Sabe que allí se va a consumar lo irreparable. Se estrecha en torno a él el círculo con el fin de que tome una decisión en la lucha contra Lutero. Aleandro le combate: «Hay en sus escritos —informa éste al papa—, muchas cosas peores que en los de Lutero, y estoy pronto a demostrarlo en mil pasajes.» Gattinara simpatiza con él. El propio Carlos V le sigue teniendo un gran respeto. León X enfría sus relaciones con él, informado quizá de la actitud de Erasmo hacia la Bula inoportuna *Exsurge Domine*. En España, Zúñiga había iniciado el año anterior sus ataques contra Erasmo, que siguen a los de Lee, refuerzan a los de los Lovanienses y preceden a los de la Sorbona. El carmelita N. Baechen de Egmont pretende que Erasmo es autor de los libros firmados por Lutero. Es difícil la posición de Erasmo en Lovaina. Combate con igual medida los excesos de Lutero y de los

hombres oscuros. «Soy partidario de evitar el Escila luterano cuidando al propio tiempo de no caer en el Caribdis de la facción adversa.» «Reconozco a Cristo. Ignoro a Lutero. Reconozco la Iglesia romana, y supongo que está plenamente de acuerdo con la Iglesia católica. De ésta no habría de separarme ni siquiera la muerte, a menos que ella se separe claramente de Cristo.» Empieza la persecución de los luteranos en Amberes, como consecuencia de la condena de Lutero en la Dieta de Worms. Erasmo es requerido para colaborar con la Inquisición. Ha llegado el momento de la huida, ya que de huida se trata. Erasmo se traslada definitivamente a Basilea con un triple fin: mantener su independencia espiritual, proseguir su obra monumental en relativa tranquilidad, luchar por la paz y la reconciliación en la gran disputa europea que se abre sangrienta, amenazadora para los hombres y para una conciencia europea humanista que él vive profundamente.

Podríamos decir que en este momento Erasmo escoge de veras la libertad. En su aventura humana e intelectual se inicia la fase última. La de gran plenitud, en la tranquila Basilea, al lado del amigo Froben, en un ambiente penetrado ya por el credo humanista. Serán ocho años fecundos de serena creación, pero también de permanente contacto con un mundo europeo convulso. Erasmo no se aísla. Se asegura solamente, en lo posible, su incolumidad espiritual, abriendo posibilidades nuevas, mayores, a su magisterio europeo. Los contactos con los grandes de la época siguen. Pero son cada vez más difíciles, ya que los grandes —papas, príncipes, humanistas, teólogos—, van tomando partido por causas en pugnas irreconciliables. Su autoridad espiritual en toda Europa crece sin cesar. Sigue siendo esencialmente, según la expresión de Goethe, que Zweig con acierto le atribuye, una *Kommunikative Natur.* De esta etapa larga de Basilea en la obra de Erasmo, trata ampliamente Augustin Renaudet (9). Es una etapa que empieza y termina por una fuga. La fuga de Lovaina, por presión del nuncio Aleandro, negador decidido de su exégesis y su teología, adversario de su actitud conciliadora ante Lutero. La fuga, ocho años más tarde, por los manejos de Oecolampadio y su fanatismo protestante. Es curioso el destino de Erasmo. El fanatismo de los tiempos hace que sus mejores amigos se conviertan en sus enemigos acérrimos, Aleandro había sido su amigo años antes en Venecia. Oecolampadio, antes de ser el enemigo que le echa de Basilea, será el amigo autor de la carta célebre de exaltación de las virtudes de Erasmo, que hará llorar un día a Bossuet, que empieza así: «¿En qué lugares iré a buscarte, gloria mía, dulce decoro mío? ¿A qué incierto mensajero confiaré mis certísimos deseos, porque los manifieste en mi tan deseado Desiderio?» (27 de marzo de 1517). Entre

(9) «Etudes erasmiennes», cit., *ibídem*, p. X.

dos fugas tiene lugar este bello período de plenitud creadora. «Incapaz de soportar mejor que el dogmatismo romano de Aleandro, el dogmatismo de Oecolampadio y los nuevos evangelistas, su encarnizamiento contra las imágenes, su abolición de la misa», Erasmo se embarcará el 13 de abril de 1529, en el puente de Basilea, para Friburgo. Octubre 1521, abril 1529. Años laboriosos, fecundos en publicaciones como ninguno. Renaudet los resume de la manera más plástica y sugestiva. Plenitud en la creación de publicaciones de sagradas escrituras, patrística y teología, de ediciones clásicas, ensayos fantesistas, a la vez sonrientes y graves, polémicas y disputas. «Años a lo largo de los cuales Erasmo, después de haber intentado entre Roma y Lutero una imposible mediación, ha debido tomar la palabra en su propio nombre, marcar la distancia exacta entre su evangelismo humanitario y el paulismo de Wittenberg; sin otro efecto que atraer sobre su persona y obra los anatemas de todas las escuelas de la Reforma, dispuestas a denunciar la traición de una causa que él reconoce en parte como suya; las sospechas de Roma hacia un defensor poco convencido; ataques desencadenados de monjes contra el autor y cómplice, «mal penitente de las nuevas herejías» (10).

La idea de Erasmo es de permanecer poco tiempo en Basilea. Deja Lovaina el 28 de octubre de 1521. Llega a Basilea el 15 de noviembre, después de haber pasado por Bruselas, Lovaina, Amberes, Maestricht, Aquisgrán, Coblenza, Maguncia, Worms, Spire, Strasburg. Pensaba volver a Lovaina en primavera. No volverá ya jamás a los Países Bajos. Froben pone a su disposición el alojamiento «Zur alten Treue». Casa amplia, con una gobernante, Margarita. Empieza una tarea agotadora en todos los órdenes, excepcional en un hombre de salud incierta, con la presencia de la muerte en su espíritu. «Los siete años que Erasmo habrá pasado en Basilea, dirá otra vez Renaudet, con el deseo constante de marcharse, fueron tan activos y tan fecundos que mal se comprende cómo un solo hombre pudo soportar tareas tan diferentes y agotadoras» (11), Desde 1516 había trazado una teología crítica, con métodos de filosofía e historia, estudios bíblicos, reedición del *Nuevo Testamento*, comentarios críticos de toda la Patrística, sobre todo la oriental, que quiere convertir en realidad actual, interpretación libre del cristianismo tradicional. Obra renovada de humanista: poetas, dramaturgos, oradores antiguos; espiritualismo de Platón, Cicerón, Plutarco, estoicos, Séneca, como «auxiliares de una filosofía de Cristo». Ediciones innumerables de clásicos: Jerónimo, Agustín, Cipriano, San Basilio, Crisóstomo, Suetonio, Tertuliano. Polémicas con Lutero y los

(10) RENAUDET: *Ibídem*, p. X.
(11) *Ibídem*, p. 22.

católicos, monjes y amigos. «El erasmismo en los años de Basilea es una enciclopedia, un método, una esperanza; enciclopedia literaria, moral, política, social, económica incluso, fundada en la antigüedad profana, en el *Nuevo Testamento,* los Padres de la Iglesia; método crítico aplicado a los textos, instituciones, leyes, costumbres, tradiciones del orden temporal y espiritual, esperanza de un nuevo mundo cristiano por el Evangelio y la razón» (12).

Escribe como ritmo de fiebre, como acosado por su propia obra. Las ediciones del *Nuevo Testamento* se resienten de la prisa, y las críticas no están siempre desprovistas de fundamento. En la polémica con Lutero, *De Libero Arbitrio* (1524), lo escribirá en cinco días. Escribe y crea, y lucha, y comunica con sus contemporáneos en una tensión que recuerda a Proust: bajo el temor de la muerte inminente. No vuelve a revisar nada de lo que escribe. Parte del tiempo la consagra a su correspondencia, tan vivo es el interés por los hombres y las tragedias de su tiempo, en este hombre que no se preocupa por los descubrimientos geográficos y cosmológicos de su gran época. Algunas de sus empresas creadoras son obras de equipo: *San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio.* Su humanismo se inspira en un principio que debería estremecer a un siglo como el nuestro, que se inspira en el lema de Rimbaud: «Il faut être absolument moderne.» Es radicalmente moderno. Más que hombre de su tiempo, hombre de los tiempos por venir. Pocos meses después de llegar a Basilea se da cuenta cabal de que no sólo Roma le exige tomar partido contra Lutero, sino que el propio Lutero le provoca. «Los luteranos —escribe a Pirckeimer, de Nuremberg— me acusan de pelasgianismo y de dar demasiada importancia al libre albedrío.» Ya piensa en el escrito que dedicará a Lutero dos años más tarde. En diciembre de 1521 escribe al cardenal Schinner: «Tú y yo estamos totalmente metidos en nuestro quehacer... La *Paráfrasis de San Mateo,* que emprendí por inspiración tuya, saldrá en las próximas ferias... Asisto al parto del *Nuevo Testamento* que vuelve a nacer por tercera vez... En el negocio de Lutero, por ventura hice yo más que algunos que se jactan de haber hecho grandes cosas. Entre nosotros, algunas lenguas autorizadas, pero fáciles en demasía, han propalado que yo soy el corifeo de la facción luterana; la misma Alemania, empero, siente todo lo contrario, no sin gran peligro mío.» En abril de 1522 dedica al obispo de Basilea una «Epístola apologética», donde discute de las costumbres e incluso del celibato eclesiástico. Defiende sus *Coloquios* contra los Lovanienses. Dedica el «Comentario sobre los Salmos» a Arnobio el Joven. Lucha porque Froben, al cual «sabe todo el mundo cuánto le deben las buenas letras»,

(12) *Ibidem,* p. 23; RUEGG: *Op. cit.,* pp. 30-32

reciba un privilegio real que le asegure la exclusividad de las obras que publica. En agosto presenta la obra de Vives *De Civitate Dei,* edición de San Agustín dedicada a Enrique VIII. Tiene ofrecimientos para establecerse en Francia y en Roma, pero los rechaza. A principios de 1523 dedica a Fernando de Absburgo la *Paráfrasis de San Juan,* y al arzobispo de Palermo, la obra *San Hilario.* Enrique VIII y Adriano VI, que insiste que vaya a Roma, le incitan a escribir contra Lutero. Este a su vez le pide que permanezca neutral. Erasmo incita al papa, al buen amigo Adriano de Utrecht, hacia la comprensión e indulgencia por los reformadores. Se lo pide serenamente al papa amigo, a quien dice: «No me felicito por esta tu dignidad; tampoco felicito a mi patria ni aun a mi diócesis, que contigo me es común, y a la cual la tocó por vez primera la fortuna de tener el Romano Pontífice. No ambiciono provecho alguno material ni personal por la afinidad de patria ni por vieja amistad y convivencia de ambos en Lovaina.» El papa a su vez le asegura que nunca había dado crédito a las calumnias en torno a un Erasmo luterano. Pero le pide que denuncie con su erudición y dialéctica no sólo las herejías de Lutero, sino incluso de la Iglesia primitiva. Mientras sigue su trabajo intenso en Basilea y se apresta a hacer, en definitiva, caso a los que le piden que se pronuncie en la gran disputa del siglo, los grandes del tiempo se ocupan de él. Carlos V escribe desde Valladolid a su tía Margarita, gobernadora de los Países Bajos, que siga pagando su pensión de consejero «a nuestro muy querido Erasmo». Francisco I le dice: «à nostre cher et bon amy maistre Erasme... Vous serez le byen venu». A Enrique VIII le dedica la *Paráfrasis de San Lucas;* a Zwinglio, *Spongia adversus adspergines Hutten.* En Estrasburgo, Johann Knob publica el *Enchiridion.* Erasmo termina la *Paráfrasis de San Marcos,* que dedicará a Francisco I, y trabaja sobre los *Hechos de los Apóstoles,* un tratado sobre la *Confesión* y una obra sobre *El libre albedrío.* Sigue la lucha con Hutten.

Llega el año 1524. En Roma hay otro papa Médicis, Clemente VII, el papa del «saco de Roma», en quien Erasmo ve, con su incansable optimismo «al médico de la Cristiandad» dolida, y le dedica la *Paráfrasis sobre los hechos de los Apóstoles.* El año 1524 es el del inicio de su gran disputa con Lutero. En abril de éste le escribe aún: «Dejemos de devorarnos los unos a los otros.» Erasmo le contesta en mayo. Sorbona ataca a Erasmo, condenándole bastante duramente. Le atacan en Alemania, le ataca Hutten y Zwinglio. Melanchton sigue admirándole incluso después de la publicación de *De Libero Arbitrio.* «Melanchton tiene, en el fondo, mayor simpatía por un papista de la especie de Erasmo, que por demoledores intrépidos del estilo de Zwinglio o

de Farel» (Bataillon, vol. I, p. 177). *De Libero Arbitrio* tiene una difusión enorme. Lo reciben y piden los personajes más importantes de Europa, buscando cada uno en él argumentos para las tesis de su partido y sus creencias. Lutero esperará dos años para contestarle con *De servo arbitrio* (Wittenberg, Lufft, dic. 1525), prueba que más que al escrito de Erasmo reacciona contra sus consecuencias en la opinión de los contemporáneos. Erasmo le respondería seguidamente con el *Hyperaspistes.* «He puesto un huevo de gallina —diría Erasmo—. El pollito de Lutero es del todo diferente.» Entre el 1524 y el 1529, las obras redactadas y publicadas siguen una tras otra: un *Dictionarius Graecus* (1524, Froben), la segunda edición revisada de *San Jerónimo* (1524, Froben), una segunda edición por Froben, completada, de los *Coloquios* (1524), *De Libero Arbitrio Diatribe* (Froben, 1524), el *Enchiridion,* en edición española (traducido por el arcediano del Alcor, Alonso Fernández, de Madrid, en 1524, y publicado en 1525 por Miguel de Eguía en Alcalá), seis diálogos sobre la *Dignidad Sacerdotal,* de San Juan Crisóstomo (Froben, 1525, dedicados a Pirckheimer), dos traducciones de Plutarco *(De Non Irascendo* y *De Curiositate,* Froben, edición bilingüe, 1525), *De Orando Deum,* de Crisóstomo (1525), *Historia natural,* de Plinio (Froben, 1525). Juan Laski, de Polonia, compra la biblioteca de Erasmo, pero se la deja en uso mientras viva. Sorbona condena *Querella Pacis.* En 1526 prohibirá la lectura de los *Coloquios.* En el mismo año, Badius publicará las *Annotationes,* de Beda, contra Erasmo y Lefèvre d'Etaples-Bèda, el autor que en 1528 escribirá *Apología adversus clandestinos Lutheranos,* contra los mismos ilustres humanistas. Y siguen las publicaciones: *Enchiridion,* traducido por Berquin al francés (la traducción española de esta obra precederá a la traducción francesa, publicada en 1529; inglesa, en 1533; italiana, en 1531); una *Apología* dedicada a los teólogos de Lovaina; una reedición de los *Adagios* (1526); seis sermones de Crisóstomo (Froben, 1526); refutación de las «calumnias» de la Sorbona (Froben, 1526, agosto); el tratado *De Lingua,* dedicado al canciller de Polonia (Froben, 1526), publicado junto con *De Vitiosa Verecundia,* de Plutarco; *Hyperaspistes* (Froben 1526, febrero; segunda edición en julio); reedición de los *Dísticos de Catón* (1526); *Christiani Matrimonii Institutio,* dedicada a Catalina de Aragón (Froben, 1526); dos homilías de Crisóstomo sobre los *Efesios,* dedicadas a Polidoro Virgilio; *Irenaei-Opus* (Froben, 1526); una edición considerablemente aumentada de los *Coloquios* (Froben, 1526), de los cuales S. Colines publicará en 1527 una edición parisiense. En 1526 Dürer pinta el famoso retrato de Erasmo. En 1527 muere Froben, el gran amigo. El canciller Gattinara invita a la Universidad de Lovaina para que deje en paz a Erasmo. Este firma su testamento

en este mismo año de 1527. Sigue con sus obras de patrística oriental: *Lucubrationes* de San Atanasio, *Chrisostomi Lucubrationes,* comentario de *Crisóstomo sobre los gálatas,* un fragmento de Orígenes sobre San Mateo, *De Babyla Martire,* de Crisóstomo, además de la cuarta edición del *Novum Testamentum* con el texto de la *Vulgata* y cuatro tomos de *San Ambrosio* y una *Epístola consolatoria* y el famoso *Ciceronianus,* tan importante para definir el humanismo de Erasmo, que Froben editará en febrero de 1528. Es el año de las Cortes de Valladolid, de los debates de las órdenes religiosas contra Erasmo en esta ciudad y del «Saco de Roma». Año de graves crisis, de grandes tentaciones y problemas de conciencia, incluso para un espíritu sereno como el de Erasmo. En 1528 se le invita a trasladarse a Viena. Una vez más se niega: «No se trasplantan los viejos árboles.» Se publica una selección de *Epistolae* (gran parte de la correspondencia con Moro, Froben, 1528). En 1529 dedicará a Tomiczki, obispo de Cracovia, la segunda edición de las *Obras de Séneca* (Froben), a Utenhove *Opuscula,* de Crisóstomo; a T. Gravius, *De Opificio Dei,* de Lactancio, y a María de Hungría, la *Vidua Christiana.*

En 1529 la atmósfera de fanatismo protestante creada en Basilea en torno a Erasmo le obliga, ya viejo y cansado, a trasladarse a Friburgo en Brisgovia. Se marcha en abril, con la esperanza de regresar en primavera a la ciudad querida, la que le había ofrecido la mejor hospitalidad para el espíritu, su independencia moral, su creación. Permanecerá en Friburgo otros seis años. Tiene preparadas ya las obras completas de *Agustín,* que dedica al cardenal Fonseca, su gran amigo y defensor en España. Aparece su *Opus epistolarum.* Desde Friburgo sus contactos con toda Europa aumentan, así como su correspondencia. Erasmo encuentra una nueva paz, trabaja en nuevas ediciones de *Crisóstomo, Cipriano, Coloquios* y *Adagios.* Compra en Friburgo una casa. us enemigos, Oecolampadio y Zwinglio, mueren. Holbein termina una segunda serie de retratos de Erasmo, viejo, penetrante, lleno de inteligencia, auténtico *lumen mundi* en una visión diferente de las que de él habían dado Durero y Quintín Matsys. Una de las caras más decididamente elocuentes que concebir se puede, como diría Lavater. En 1530 dedica a Fugger el *Hieron,* de Jenofonte, bello estudio de la tiranía, caro a Erasmo que había odiado en su vida toda forma de tiranía: moral, religiosa o política. Publica una *Consultatio de bello Turcis inferendo,* un tratado educativo. Escribe a los grandes de Europa reunidos en Augsburgo, y sobre todo a Melanchton, en cuya obra pacificadora en la Dieta cree aún profundamente. Publica cinco volúmenes de las *Obras de Crisóstomo.* Grynens le edita las *Obras completas* de Aristóteles en griego. Publica treinta

Orationes de San Gregorio Nacianceno. Contesta, a través del cardenal Campeggio, a las críticas de la Sorbona. En 1532 Froben le editará las obras de *San Basilio* y J. Rink *Precatio ad Jesum pro Pace Ecclesiae*. En 1533 en París salen las *Obras completas de San Jerónimo*, con nueva introducción, y las *Homilías* de Crisóstomo. Sigue publicando obras a favor de la paz. En los últimos años el «irenismo» es la obsesión de Erasmo. También es una obsesión la idea de la muerte. En 1534 publica *De Praeparatione ad Mortem* (Froben). Le preocupa la suerte de sus grandes amigos, envueltos en la gran tormenta del siglo. El 22 de agosto escribe a un amigo: «Los tres hombres más doctos y mejores de Inglaterra están en prisión: Stokesley, Fisher, Moro.» Moro, su mejor amigo. Hermanos de una gran obra. Hermanados por la *Moria* y la *Utopía*, por la gran tragedia del siglo. «Moro, este astro único en el cielo de la Gran Bretaña», como dirá aún en febrero de 1535, morirá en el cadalso como mártir de la fe el 6 de julio siguiente. Con su muerte «tengo la impresión de que yo mismo me he extinguido.» Para agregar con sarcasmo: «¡Y pensar que quieren hacerme cardenal!» El martirio del gran hombre seguirá presente en la conciencia hasta la tumba. Está siempre presente en la correspondencia que sigue en lo que al propio Erasmo le quede de vida, pese a que sus amigos «se extrañan que no consagre para vengar la memoria de Moro páginas más largas que el prefacio de *Eclesiastés*».

En realidad la lucidez vence. Desea aún que Inglaterra se concilie con Roma. Busca la conciliación. Mantiene aún correspondencia con Cromwell. Y siguen los ataques. Etienne Dolet le llamará aún, poco antes de su muerte, *plumitif Batave*, recordando una expresión de años atrás de Zúñiga, otro encarnizado enemigo. En mayo de 1535 había vuelto a Basilea. Allí vive el drama de la muerte de sus amigos. Allí rechaza la púrpura. Allí muere en la noche del 11 al 12 de julio de 1536, invocando a Cristo. Sus últimos años fueron los más tristes y dolorosos. Con la Dieta de Augsburgo se cuenta de que su ideal de conseguir aún la paz en Europa había fracasado. También en torno a su gran figura había crecido el vacío. Sus grandes amigos habían muerto. En la corte de Carlos V no queda nadie de los antiguos dignatarios que le fueron favorables. Sorbona, España, luego Roma, se asociarán para atacar la obra de Erasmo. En Trento los antierasmistas triunfarán, después de años de lucha contra los erasmistas. Pero nadie triunfará contra Erasmo. Su obra perdura, colosal, viva, contemporánea, como símbolo gigantesco de la libertad del espíritu.

JORGE USCATESCU
O'Donnell, 11
MADRID

EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO EN RUSIA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL XIX

POR

JACK WEINER

Durante la primera mitad del siglo XIX —en los reinados de Alejandro I (1801-1825) y Nicolás I (1825-1855)— los zares estuvieron obsesionados por los espectros de la guerra napoleónica y el levantamiento de diciembre de 1825 en San Petersburgo. El alzamiento polaco de 1831 y las revoluciones de 1848 sirvieron para confirmar las aprensiones de Nicolás (1). Como resultado, la censura, parte integral de la vida rusa desde tiempo atrás, se hizo más severa. En 1826 el almirante Alexander Semenovich Shishkov (1754-1841), el archiconservador ministro de Educación de Nicolás, codificó las llamadas leyes de censura «revestidas de hierro». La censura teatral recibió particular atención (2).

En la época de Nicolás la sección de seguridad interna del zar controlaba todas las obras de teatro, de manera que la censura quedaba bajo la égida del propio monarca (3). Nicolás consideraba la literatura como un medio de edificación moral y la función del teatro, como él la veía, era la de preocuparse directamente por la moral, el patriotismo y la confirmación de los valores establecidos (4).

Después que el sucesor de Shishkov, Sergei Semenovich Uvarov (1786-1855), proclamó en 1833 la ortodoxia, la autocracia y la nacionalidad como las metas del gobierno, el zar y sus censores vigilaron las funciones teatrales aún más de cerca.

Ellos exigían que el monarca y la religión se trataran con especial respeto. La religión no se podía comentar en las comedias, los miembros del clero no podían ser representados en el escenario, ni se per-

(1) DANIEL BALMUTH: *Censorship in Russia: 1848-1855* (Ph. D. Dis., Cornell, 1959), p. 9. Sobre la comedia española en la Rusia del siglo XVIII véase mi estudio «The Introduction of Spain's Golden Age Theater into Russia (1672-1800)», en *Annali dell'Istituto Universitario Orientale-Sezione Romanza,* XI, 2 (julio, 1969), 193-223. La Humanities Series de la Universidad de Kansas publicará en inglés mi tesis doctoral (Indiana University), «The Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia (1672-1917)». Agradezco mucho a mis colegas Celia y Sergio Piñeiro por la traducción al español de este estudio.

(2) SERGEI DANILOV: *Russkii dramaticheskii teatr XIX veka* (Moscú, 1957), I, p. 134.

(3) *Ibídem,* p. 135.

(4) BALMUTH: *Op. cit.,* p. 9.

mitía el uso de imágenes religiosas en el teatro (5). Lo mismo que Felipe II de España, Nicolás prefería no ver la figura del monarca representada en escena. De vez en cuando él permitía que se representaran figuras de soberanos extranjeros, pero sólo en obras que los mostraran en forma favorable (6). De un modo similar, los censores no toleraban la crítica social de ningún tipo (7) y no permitían alusión alguna a la situación de los siervos en la escena, o sea que la obra que tuviera algo que ver con inquietud social o falta de decoro no recibía su aprobación (8).

Como resultado de las restricciones dictadas por Nicolás y de la ley de censura de Shishkov, las obras llevadas a escena durante su reinado cayeron en dos categorías generales: las patrióticas y las melodramáticas (9). Como no había teatros fuera del monopolio imperial durante el reinado de Nicolás, todas las representaciones estaban sujetas al más estricto control. De hecho, dos de las más grandes obras de teatro de Rusia no fueron representadas en vida de sus autores: *Boris Godunov,* de Pushkin, y *Maskarad (Mascarada),* de Lermontov (10). La obra que mejor ejemplifica el ideal del zar fue un insípido melodrama que glorificaba a los Romanov, *Ruka Vsevyshniago Otechestvo Spasla (La mano del Todopoderoso ha salvado a la patria)* (1834), de Nestor Vasil'evich Kukol'nik (1809-1868) (11).

De este modo mientras la comedia del Siglo de Oro español se iba conociendo en Rusia a través de libros y artículos, tanto la publicación como la representación de las obras se sujetaban a las limitaciones de la censura zarista (12). Las proscripciones religiosas de las leyes de censura excluyeron un gran número de las principales obras de Calderón; mientras la censura contra la protesta social y la violación de autoridad excluyeron de la escena rusa comedias españolas como *La vida es sueño, El alcalde de Zalamea, Fuente Ovejuna, El purgatorio de San Patricio, El mejor alcalde, el rey,* y muchas otras, las cuales en los años siguientes, con una censura menos severa se representaron para el público ruso (13).

---

(5) DANILOV: *Op. cit.,* p. 137.

(6) NICHOLAS V. RIASANOVSKY: *Nicholas I and Official Nationality in Russia (1825-1855)* (Berkeley, 1959), p. 17. LUDWIG PFANDL: *Introducción al estudio del Siglo de Oro,* tercera edición, traducida directamente del alemán (Barcelona, sin fecha), p. 46.

(7) *Sbornik postanovlenii i rasporiazhenii po tsenzure, 1720-1862* (San Petersburgo, 1862), pp. 170 y 313.

(8) SYDNEY MONAS: *The Third Section* (Cambridge, Mass., 1961), p. 137.

(9) BORIS V. VARNEKE: *History of the Russian Theatre,* trad. Boris Brasol (Nueva York, 1951), pp. 239-240.

(10) DANILOV: *Op. cit.,* p. 134.

(11) VARNEKE: *Op. cit.,* p. 241.

(12) P. N. STOLPIANSKII: «Piesy ispanskago teatra na peterburgskoi stsene nikolaevskoi epokhy», *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov,* I (1912), 48.

(13) Sin embargo, en 1841 el actor alemán Wilhelm Kunst presentó en ale-

La mayoría de las comedias que se representaron durante el reinado de Nicolás fueron puestas en escena con un sistema de beneficio, llamado *benefís,* bajo el cual el actor o actriz (el beneficiario) podía escoger la obra en la que quería actuar, siempre que, por supuesto, hubiera sido aprobada por el censor. El beneficiario, normalmente, hacía el papel principal de la obra escogida; recibía el producto neto de la taquilla en la noche del estreno y se le permitía vender entradas entre sus amigos y conocidos, quienes a menudo añadían su donación personal. El producto del *benefís* formaba una parte importante de la entrada anual del actor (14).

Las guerras napoleónicas en la Península Ibérica crearon una nueva imagen de España y cambiaron la actitud de Rusia para con su literatura y cultura. Trabada en combate con Napoleón, la España, a la que los hombres de la Ilustración despreciaron como país de ignorancia y superstición, se convirtió en un símbolo de lealtad y valor heroico (15). La prensa rusa publicaba informes sobre la guerra napoleónica y España llegó a ser objeto de conmiseración, asombro y respeto. La resistencia de los guerrilleros españoles contra los franceses, la batalla de Bailén, la heroica resistencia española durante los sitios de Gerona y Zaragoza, le era conocida al pueblo ruso, lo mismo al limitado público lector que a las masas analfabetas (16). Se mezclaban las alabanzas y las preces por la lucha española, al mismo tiempo que los rusos llegaban a considerar a España como una nación leal a su rey, a su Iglesia y a su patria. El almirante Shishkov lo expresó así:

> En el pecho del pueblo arde una llama sagrada de fe, libertad, patriotismo y el antiguo honor de los españoles y visigodos, sus antepasados... En sus valientes corazones había sólo una dulce sensación de venganza que los movió con ardiente fervor a sacrificar sus posesiones, riquezas, salud y hasta sus propias vidas (17).

S. S. Uvarov, más tarde, transformó estas palabras en la rígida política zarista de «autocracia, ortodoxia y nacionalidad» (18), bajo la cual aún bullía la actividad revolucionaria.

La conmiseración de Rusia por España en el campo de batalla produjo un nuevo interés por su idioma y su cultura. A principios

---

mán *La vida es sueño,* de Calderón, en el teatro Mikhailovskii de San Petersburgo. *Repertuar russkago teatra,* II (1841), «Smes'», 29.

(14) VARNEKE: *Op. cit.*, pp. 159-160.

(15) MIKHAIL PAVLOVICH ALEKSEEV: *Ocherki istorii ispano-russkikh literaturnykh otnoshenii XVI-XIX vv.* (Leningrado, 1964), p. 101.

(16) *Ibídem,* p. 103.

(17) ALEXANDER SEMENOVICH SHISHOV: *Sobranie sochinenii i perevodov* (San Petersburgo, 1827), I, p. 178.

(18) EDWARD C. THADEN: *Conservative Nationalism in Nineteenth-Century Russia* (Seatle: The University of Washington Press, 1965), p. 20.

del siglo XIX, el interés intelectual ruso por la cultura española dependió, en su mayor parte, de las traducciones al francés, alemán e inglés. Hubo, naturalmente, excepciones. En 1791 Fedor Vasil'evich Karzhavin (1745-1812), el notable traductor y lingüista, agregó a su *Kratkoe izvestie o dostopamiatnikh prikliucheniiakh kapitana d'Sivilia (Breve relación de las memorables aventuras del capitán d'Sivilia)* un diagrama de pronunciación para las palabras en español con la transliteración rusa (19). Pero fueron pocos tales casos hasta que Napoleón invadió España.

Los escritores y periodistas de Rusia elogiaron profusamente a España durante la guerra napoleónica peninsular, y en la década siguiente se publicaron estudios comparando las virtudes españolas y las rusas (20). En los periódicos se pedía una revaluación de las contribuciones de España al pensamiento del mundo. El poeta Gavriil Romanovich Derzhavin (1743-1816) satirizó al ejército francés en España (21). Denis Vasil'evich Davydov (1781-1839), el poeta y guerrillero al mando de las unidades rusas contra Napoleón, atribuyó su éxito, en parte, a la táctica de guerrillas para rechazar a Napoleón (22).

En 1811 Iakov Langen publicó una gramática española basada en las reglas de la Academia Española. En la reseña de esta gramática, el *Sankt-Peterburgskie vedomosti (Noticias de San Petersburgo)* compendió el cambio de actitud que entonces se estaba poniendo en boga:

> Durante mucho tiempo el estudio del español se ha ido menospreciando, debido a injustos y perjudiciales conceptos sobre España. Pero desde que los escritores contemporáneos confiables han mostrado a ese excelente país desde un punto de vista positivo, es recomendable ahora familiarizarse con un idioma tan rico, expresivo y melodioso. Es el deseo de la redacción si no rehabilitar, digamos, una lengua abandonada, por lo menos ayudar a aquellos que desean llegar a conocerla (23).

En 1812 la revista *Syn otechestva (El hijo de la patria)* publicó del inglés *Osada Saragossy (El sitio de Zaragoza)*, de S. L.-ch. (24). Ese mismo año *Vestnik Evropy (El heraldo de Europa)* publicó un artículo en que se contrastaba el pasado de España con su presente:

---

(19) ALEKSEEV: *Op. cit.*, p. 96.

(20) STEPAN S. VOLK: *Istoricheskie vzgliady Dekabristov* (Moscú, 1958), página 271.

(21) GAVRIL ROMANOVICH DERZHAVIN: *Sochineniia* (San Petersburgo, 1866), III, 433.

(22) DENIS V. DAVYDOV: «Opyt teorii partizanskikh deistvii dlia russkikh voisk», *Sochineniia* (Moscú, 1861), I, pp. 23-26.

(23) ALEKSEEV: *Op. cit.*, p. 106.

(24) *Syn otechestva* (1812), parte II, pp. 21-33, 112-121, 206-216 y 245-258.

Los escritores franceses del siglo XVIII sintieron poco respeto por las letras españolas, porque España por mucho tiempo había descuidado su participación en la evolución intelectual y había caído en el olvido. Las naciones de las cuales ella se había separado totalmente, olvidaron los monumentos a su gloria. Pero ahora se preguntan cómo son las letras españolas, en qué se diferencian de las otras, de qué pudieran estar orgullosos los españoles y por qué merecen el respeto de otras naciones (25).

Las relaciones políticas y militares entre las dos casas reales contribuyeron a ese interés. En París el 4 de octubre de 1801 y en Velikia Luki el 20 de julio de 1812, España y Rusia firmaron tratados de defensa mutua y se hicieron aliadas, tanto política como espiritualmente. En Madrid el 1 de septiembre de 1812, durante la corta ocupación de la capital por el duque de Wellington, España y Rusia firmaron otro tratado (26).

El 13 de mayo de 1813 mil doscientos soldados españoles, aproximadamente, reclutados por Napoleón para pelear contra Rusia, donde cayeron prisioneros, prestaron juramento de lealtad a Fernando VII. El embajador español en San Petersburgo tomó la jura en presencia de Alejandro I y un público multitudinario (27). El 17 de julio estos soldados españoles, en un acto de despedida, llevaron a cabo la ceremonia de consagración de la bandera. Alejandro fue su protector y los dos batallones se llamaron como él en su honor. El acontecimiento tuvo amplio eco en la prensa rusa; un poema del conde Dmitrii Ivanovich Khvostov (1756-1835), conmemoró el hecho (28). León Tolstoi, en su obra *La guerra y la paz,* menciona a los soldados españoles forzados a pelear a favor de Napoleón en contra de Rusia (29).

Alejandro nombró al príncipe Alexander Alexandrovich Shakhovskoi (1777-1846) su representante personal a cargo de este grupo de soldados españoles (30). Quizá este estrecho nexo fue el causante del progreso de su interés en la cultura española, ya que fue Shakhovskoi quien, a fines de la década de 1820, escribió comedias al estilo español y tradujo y representó *Del rey abajo, ninguno,* de Rojas Zorrilla.

El embajador de Alejandro en España, de 1815 a 1821, Dmitrii Pavlovich Tatishchev (1767-1845). disfrutó de gran influencia en la corte

---

(25) ALEKSEEV: *Op. cit.,* p. 106.

(26) FACUNDO GOÑI: *Tratado de las relaciones internacionales de España* (Madrid, 1848), p. 151. ALEKSEEV: *Op. cit.,* p. 99.

(27) JOSEPH DE MAISTRE: *Correspondance Diplomatique* (París, 1861), I, páginas 326-328 y 332-333, y II, p. 339.

(28) ALEKSEEV: *Op. cit.,* pp. 109-110.

(29) LEÓN TOLSTOI: *War and Peace,* trans. Constance Garnett (Nueva York. N. D.), parte 10, capítulo XXXVIII.

(30) ALEKSEEV: *Op. cit.,* p. 111.

de Fernando VII. Desde San Petersburgo llegaban costosos regalos, cordial correspondencia, nombramientos para que los españoles ingresaran en órdenes rusas y condecoraciones, mientras que los miembros de la real familia rusa recibieron, a cambio, la orden española del Toisón de Oro (31). Tatishchev también recibió esta condecoración y Madrazo hizo su retrato (32). Pérez Galdós incluye el nombre de Tatishchev en su novela histórica *La fontana de oro* (33). Cuando Tatishchev regresó a Rusia llevó consigo muchos libros y pinturas españolas (34).

Otros viajeros y diplomáticos rusos escribieron memorias de su estancia en España. Dmitrii Ivanovich Dolgorukov (1797-1867), un miembro del cuerpo de la embajada rusa, llegó a conocer profundamente la cultura española. Aunque desconocía el idioma español cuando llegó, se dedicó de inmediato a estudiarlo, y poco después le escribía a su hermano Mikhail que estaba «aprendiendo español asiduamente y que comenzaba a leer a Calderón y a Lope» (35). La correspondencia desde Madrid de Dolgorukov refleja su gran entusiasmo por España, su conocimiento de la vida española y su amor por Calderón y Lope, cuyas obras encontraba «extraordinariamente bellas» (36). Durante sus tres años en Madrid se hizo buen amigo de Washington Irving. El autor americano respetaba el conocimiento que tenía Dolgorukov sobre España lo suficiente para consultar al príncipe acerca de detalles de la vida y cultura españolas, para sus *Cuentos de la Alhambra* (37).

Los sucesos de España también afectaron el pensamiento de los intelectuales revolucionarios de Rusia. El alzamiento de Riego, en 1820, dio una nueva dirección a las relaciones hispano-rusas (38). En 1812, durante la ocupación de gran parte de España por Napoleón, las Cortes de Cádiz proclamaron una constitución que brindó mayor independencia y libertades civiles al pueblo español. Cuando Fernando regresó a España, después de su detención en Francia en 1814, suspendió esta constitución y comenzó un período de represión política. El 1 de enero de 1820 estalló una sublevación contra Fernando. Dos de sus más importantes dirigentes fueron Rafael de Riego, un coronel, y el general Antonio Quiroga. Este levantamiento, aunque afortunado en sus

---

(31) ALEXANDER TRACHEVSKII: *Ispaniia deviatnadtsatogo veka* (Moscú, 1872), página 280.

(32) VALENTÍN CADERERA: «Galería de ingenios: Don José de Madrazo», *El Artista*, II (1836), pp. 306-310.

(33) BENITO PÉREZ GALDÓS: *La fontana de oro* (Buenos Aires, 1951), p. 264.

(34) *Russkii biograficheskii slovar' Brokgauza i Efrona*, XX, pp. 347-349.

(35) «Perepiska kniazia D. I. Dolgorukago», *Russkii arkhiv*, V (1915), p. 118.

(36) *Ibídem.*

(37) PETER M. IRVING: *Life and Letters of Washington Irving* (Nueva York, 1862), II, p. 437.

(38) DMITRII KONSTANTINOVICH PETROV: *Rossiia i Nikolai I v stikhotvoreniiakh Espronsedy i Rossetti* (San Petersburgo, 1909), p. 6.

inicios, fue sofocado, y aun cuando Quiroga escapó con vida huyendo de España, a Riego lo capturaron y lo ahorcaron el 16 de octubre de 1823.

El elemento ilustrado y progresista entre los intelectuales rusos estimó la rebelión como una lucha contra el despotismo y la tiranía y la consideraron como cosa propia. Como resultado de esto, Riego y Quiroga se convirtieron en figuras heroicas para este grupo de rusos progresistas. Peter Iakovlevich Chaadaev (1793-1865), autor de *Filosofskie Pis'ma (Cartas filosóficas)*, escribió a un amigo:

> ¡He aquí algunas noticias para ti que tendrán repercusión en todo el mundo! La revolución en España terminó; el rey ha sido obligado a firmar la Constitución de 1812. La nación entera está en armas. Una revolución llevada a cabo en ocho meses, y lo que es más, sin una gota de sangre, sin matanza, sin destrucción, con una total ausencia de fuerza. En definitiva, nada que pueda manchar tan hermosa hazaña. ¿Qué me dices de esto? El hecho servirá como excelente ejemplo para el bien de esta revolución. En todo esto hay algo que nos afecta de cerca a nosotros. ¿Necesito decir más? (39).

La prensa rusa siguió de cerca el alzamiento de Riego y varios escritores liberales elogiaron la lucha heroica y lamentaron su represión. Pushkin, todavía en el exilio, se tomó un gran interés en este suceso. En una carta dirigida a Alexander Ivanovich Turgenev (1785-1846), de 14 de julio de 1824, Pushkin recuerda los primeros días de exilio en Kishinev, muchos de los cuales pasó conversando con el gobernador general Ivan Nikitich Inzov (1768-1845):

> El viejo Inzov me encarcelaba cada vez que le daba una paliza a un boyar moldavo. Cierto. Pero, por otra parte, el buen místico, al mismo tiempo, venía a visitarme y a conversar conmigo sobre la revolución española. Yo no sé si Vorontsov me arrestaría, pero seguro que no vendría a discutir la Constitución de las Cortes (40).

Alejandro vio el asunto de Riego como una amenaza y miró con inquieto temor su propagación. El alzamiento de Riego volvió al zar más y más reaccionario y, como recuerda el almirante Shishkov, «los sucesos de España y Nápoles cambiaron por completo su modo de pensar. Dejaba de considerar la posibilidad de dar libertad al pueblo» (41).

---

(39) Peter I. Chaadaev: *Sochineniia i Pis'ma*, ed. M. O. Gershenzon, (Moscú, 1914), II, p. 53.

(40) *The Letters of Alexander Pushkin*, trad. y ed. J. Thomas Shaw (Bloomington, Indiana, 1963), I, p. 165. William B. Edgerton: «Pushkin, Mickiewicz and a Migratory Epigram», *The Slavic and East European Journal*, X (primavera 1966), pp. 1-9.

(41) «Zapiski A. S. Shishkova», *Chteniia v Obshchestve istorii drevnostei rossiiskikh pri imperatorskom Moskovskom universitete*, 7-9 (1869), 105.

Los procesos contra los decembristas probaron que la preocupación de la corte tenía fundamento. El líder de la Sociedad del Sur, coronel Pavel Ivanovich Pestel (1792-1826), en una declaración hecha después de su arrestro el 14 de diciembre de 1825, afirmó que los sucesos de España tuvieron una profunda influencia en él y «me afirmaron sólidamente en una mentalidad republicana y revolucionaria» (42).

Como resultado del alzamiento de Riego, la corte rusa desaprobó el pensamiento español y cualquier indicación de aprobación por la España revolucionaria se tenía por sospechosa. Las obras sobre España de los escritores occidentales, tales como Byron y algunos de los románticos franceses, se consideraban peligrosas (43). Esta actitud representó un completo cambio en la opinión de la corte rusa, pero a pesar de todos los esfuerzos del estado zarista por erradicar semejante ejemplo revolucionario, los retratos de Quiroga y Riego se exhibieron en una tienda de San Petersburgo la víspera del levantamiento decembrista (44).

El alzamiento de Riego dio lugar a que los intelectuales revolucionarios rusos se tomaran un interés aún más vivo por la literatura española. La literatura se convirtió en el vehículo para expresar los credos políticos y la España que se prohibió como tópico de discusión política se volvió tema de polémica literaria (45). La evolución del teatro español en Rusia, de este período en adelante, debe ser observada, por una parte, como subordinada a la lucha sociopolítica del siglo XIX y, por otra, al ambiente romántico alemán.

El interés ruso en el teatro español del Siglo de Oro a principios del siglo XIX se vincula con la popularidad de las ideas de los románticos alemanes, especialmente los hermanos Schlegel, August Wilhelm (1767-1845) y Friedrick (1772-1829). Hacia 1820 ellos habían hecho cambiar, en general, la actitud literaria hacia el teatro español del Siglo de Oro. En consecuencia, el siglo XIX, en contraste con el XVIII, gozó de buena disposición hacia los grandes dramaturgos de España del siglo XVII.

Los románticos alemanes dirigieron la mirada al pasado en busca de sus valores estéticos y filosóficos. En su «oposición a todo lo racional, su *Sehnsucht* por lo desconocido» y a pesar del origen protestante de muchos, ellos se sentían atraídos por la Iglesia Católica (46). Los hermanos Schlegel, al mirar para atrás hacia lo que ellos consideraban

---

(42) ALEXANDER SERGEEVICH PUSHKIN: *Eugene Onegin,* trad. y ed. Vladimir Nabokov (Nueva York, 1964), III, p. 361.
(43) ALEKSEEV: *Op. cit.,* p. 137.
(44) PETROV: *Op. cit.,* p. 53.
(45) ALEKSEEV: *Op. cit.,* pp. 139-140.
(46) MADELAINE ASHTON: *A Comparative Study of the Romantic Movement in Germany and France* (Ph. D. Diss., Urbana, Illinois, 1930), p. 10.

el ideal medieval, fueron atraídos por aquellas características de orientación divina de la literatura española. Para estos dos hombres las comedias del Siglo de Oro español presentaban «un cuadro ideal de la Edad Media... con un fondo de esplendor pintoresco» (47).

Los románticos alemanes tradujeron muchas comedias españolas, particularmente las de Calderón (48) y August Wilhelm Schlegel elogia en sus *Conferencias sobre arte dramático y literatura* el arte de Calderón (49). «Si el teatro español consistiera sólo en las obras de Lope y de unos cuantos más de sus eminentes contemporáneos», Schlegel mantenía, «...nosotros hubiéramos debido alabarlo más por su grandeza como empresa y por su asunto prometedor que por su elaborada perfección. Pero hizo su aparición don Pedro Calderón de la Barca, un escritor tan prolífico y diligente, un poeta, si es que alguien mereció ese nombre». Con Calderón, el teatro español se perfecciona, «ya que solamente la más noble y exquisita excelencia lo satisfacía» (50).

Los escritos sobre el teatro español de Schlegel influyeron en muchos escritores, críticos y profesores de universidades rusos. El profesor Ivan Ivanovich Davydov (1794-1863) brindó una serie de conferencias en la Universidad de Moscú sobre la historia del teatro español, basada en la obra de Schlegel (51). Nikolai Alekseevich Polevoi (1796-1846), dramaturgo e historiador, cuya revista *Moskovskii Telegraf (El telégrafo de Moscú)* cooperó a fomentar el romanticismo en Rusia, comparó el teatro español al griego en su inconmensurable riqueza, y acusó a los italianos, franceses e ingleses de usar obras españolas sin señalar sus fuentes (52). Orest Somov, el crítico romántico, declaró: «Los españoles, parece, fueron los fundadores del gusto romántico en la poesía dramática. Lope de Vega, Calderón de la Barca y otros poetas no siguieron ni la tradición ni las reglas anteriores» (53).

Uno de los primeros escritores rusos en seguir el entusiasmo alemán por Calderón fue Faddei Venediktovich Bulgarin (1789-1859). Polaco por nacimiento y soldado de fortuna por temperamento, dijo haber peleado en el ejército de Napoleón en España y en 1823 publicó parte de las memorias de campaña (54) (la veracidad de éstas ha sido puesta

---

(47) LEONARD ASHLEY WILLOUGHBY: *The Romantic School in Germany* (Oxford: Oxford University Press, 1931), p. 64.

(48) H. BREYMANN: *Calderón-Studien* (Munich, 1905), passim.

(49) ARTURO FARINELLI: *Lope de Vega en Alemania,* trad. Enrique Massaquero (Barcelona, 1936), p. 41.

(50) AUGUST WILHELM SCHLEGEL: *Dramatic Art and Literature, Lecture XXIX,* trad. John Black, 2.ª ed. (Londres, 1902), p. 494.

(51) IVAN I. DAVYDOV: *Chtenie LVI* (Moscú, 1838), pp. 237-248.

(52) *Moskovskii telegraf,* capítulo VII (1826), pp. 321-322.

(53) N. I. MORDOVCHENKO: *Russkaia kritika pervoi chetverti XIX veka* (Moscú, 1959), p. 191.

(54) FADDEI BULGARIN: *Vospominaniia ob Ispanii* (San Petersburgo, 1823).

en duda por varios eruditos) (55). En 1821 publicó un trabajo sobre literatura española (56). Lo mismo que en el profesor Ivan Davydov, se advierte en él influencia de las *Conferencias* de Schlegel y grandes elogios a la contribución alemana (57). Bulgarin, al trazar el desarrollo del teatro español, observa que «algunos eruditos alemanes consideraron a Calderón más grande que al resto de los escritores de los tiempos modernos. Merece, sin duda, ocupar un lugar prominente entre los escritores y poetas de todas las naciones, y el título de rey que sus contemporáneos le ofrecen es muy justo» (58).

Bulgarin sigue el primer paso de Schlegel al elogiar a Lope como un prodigioso escritor de inimitable imaginación, pero al mismo tiempo señala que su verso es «a veces enfadoso, pomposo y descuidado» y que el «fanatismo, la inhumanidad y la pervertida moralidad que marcaron el horrible reino de Felipe II, están mezclados por dondequiera con la belleza poética de las composiciones de Lope» (59). En opinión de Bulgarin, las obras teatrales de Lope carecían de un plan ordenado y no servirían como modelo para ningún tipo de composición, siendo sus virtudes principales «las costumbres presentadas en los más vívidos colores» (60).

El poeta y dramaturgo Alexander Sergeevich Pushkin (1799-1837) se dejó atraer por el fuerte elemento de la identificación nacional que caracterizaba al romanticismo alemán. «Existe un modo de pensar y sentir», escribió en 1826, «hay un sinfín de costumbres, creencias y hábitos que pertenecen exclusivamente a un pueblo dado. El clima, la forma de gobierno y la religión, dan a cada nación su especial apariencia y se refleja, más o menos, en el espejo de su poesía» (61). Llamaba *narodnost'* a este carácter nacional y lo descubrió en particular en la literatura del Siglo de Oro español.

Para dar una expresión literaria a la conciencia nacional que siguió a la etapa de Napoleón, Pushkin intenta definir *narodnost'* en su ensayo intitulado *O narodnosti v literature (Del carácter nacional en la literatura):*

> Hace algún tiempo tenemos la costumbre en nuestro país de hablar del carácter nacional, exigir carácter nacional, de quejarnos por la ausencia de carácter nacional en los trabajos literarios, pero a nadie se le ha ocurrido definir qué es lo que quiere decir la expresión «carácter nacional».

---

(55) ALEKSEEV: *Op. cit.*, p. 113.

(56) FADDEI BULGARIN: «Vzgliad na istoriiu ispanskoi literatury», *Syn otechestva* (1821), capítulo 72, pp. 289-321, y capítulo 73, pp. 3-21.

(57) *Ibídem*, capítulo 72, p. 289.

(58) *Ibídem*, p. 6.

(59) *Ibídem*, p. 5.

(60) *Ibídem*.

(61) ALEXANDER SERGEEVICH PUSHKIN: *Polnoe sobranie sochinenii* (Moscú-Leningrado, 1937-1959), XI, p. 40.

Uno de los críticos sugiere que el carácter nacional consiste en tomar los asuntos de la historia nacional; otros ven el carácter nacional en las palabras, les basta conque se usen giros típicamente rusos al hablar ruso...

El carácter nacional en un escritor es una cualidad que sólo puede ser apreciada enteramente por un compatriota suyo; para otros no existe o puede aparecer como defecto. Un erudito alemán se indigna por los modales palaciegos de los héroes de Racine; un francés se ríe al ver al Coriolano de Calderón retar a duelo a su adversario; sin embargo, todo esto lleva la marca de carácter nacional (62).

En su ensayo, «O narodnoi drame i drame *Marfa Posadnitsa*» [Mikhail Petrovich Pogodin (1800-1875)], «Sobre el drama popular y el drama *Marta la alcaidesa*» (1830), Pushkin señala que no importa qué tema escojan los grandes escritores dramáticos, las características nacionales aparecen en sus obras; de este modo tenemos cónsules romanos que mantienen los rasgos de los regidores de Londres en Shakespeare o del noble español en Calderón (63).

Como máxima figura literaria de su tiempo, Pushkin tenía, en efecto, un amplio conocimiento de España (64); conocía su teatro, que él consideraba «lírico, realista y repleto de *narodnost'*» (65), y leía y traducía a Cervantes (66). Algunos de sus trabajos tienen temas españoles (67). El crítico Nikolai Gavrilovich Chernyshevskii (1828-1889) dijo que el gran interés de Pushkin en el *narodnost'* ruso en literatura fue el que le condujo a su propio interés en obras extranjeras que tuvieran esa cualidad, entre ellas las de Calderón (68). En opinión de Pushkin, los autores españoles ocupan un papel muy importante en la literatura mundial y habla ampliamente de ellos en algunos ensayos críticos. Sin embargo, para Calderón señala un lugar de eminencia envidiable, compartido sólo con Shakespeare y Racine «a una altura inaccesible, y sus obras comprenden un tema eterno para nuestro estudio y deleite» (69).

---

(62) *Ibídem.*

(63) *Ibídem,* p. 177.

(64) K. N. Derzhavin: «Zaniatiia Pushkina ispanskim iazykom», *Slavia,* XIII (1934), pp. 114-120.

(65) A. O. Smirnova: *Zapiski* (San Petersburgo, 1895), I, pp. 157-158.

(66) Jack Weiner y Evelynne Meyerson: «Cervantes' *La Gitanilla* and Pushkin's *Tsygane*», *Indiana Slavic Studies,* IV (1964), pp. 209-214. Véase también la versión española en *Nueva revista de filología hispánica,* XVII (1963), páginas 82-87.

(67) Robert C. Stephenson: «The English Sources of Pushkin's Spanish Themes», University of Texas Publications, *Studies in English, XVIII* (1938), páginas 85-111.

(68) N. G. Chernyshevskii: *Polnoe sobranie sochinenii* (Moscú, 1949), II, páginas 429-430.

(69) Alexander Sergeevich Pushkin: *Polnoe sobranie sochinenii* (Moscú-Leningrado, 1937-1959), XI, p. 177.

Mientras algunos rusos sentían atracción por las cualidades estéticas de las obras de Calderón, algunos miembros de los grupos revolucionarios decembristas descubrían en ellas un mensaje de protesta social que servía para apoyar sus ideas progresistas, Vil'gelm Karlovich Kiukhel' beker (1797-1846), el escritor y poeta decembrista tomó un interés especial en Calderón. Enseñaba literatura en el liceo de San Petersburgo y por esa época contaba entre sus alumnos a Konstantin Petrovich Masal'skii (1802-1861), que sería más tarde autor e historiador literario, y el primero en traducir *Don Quijote* del español al ruso (1838) (70). Pushkin también fue amigo de Kiukhel'beker.

El interés inicial de Kiukhel'beker en España fue político y en 1820 publicó una serie de ensayos históricos sobre la Europa contemporánea. Siguiendo el mismo modo de Montesquieu en sus *Cartas persas,* Kiukhel'beker empleó el sistema de cartas y viajeros imaginarios para escribir sobre la lucha de España contra Bonaparte y el alzamiento de Riego. Durante su exilio político, después del levantamiento decembrista, leyó *La historia del reinado del emperador Carlos V,* de Robertson (71). En 1823, usando aparentemente una traducción francesa, colaboró con el compositor Aleksei N. Verstovskii (1797-1862) para escribir una ópera, *Liubov' do groba ili grenadskie mavry (Amor hasta la tumba o Los moros de Granada),* basada en *Amar después de la muerte,* de Calderón (72).

La obra de Calderón describía el levantamiento morisco cerca de Granada en 1568, que fue brutalmente reprimido el siguiente año por Don Juan de Austria (73). En esta obra, Calderón se muestra muy compasivo hacia los moriscos, porque Felipe II los había privado de sus deberes y libertades, convirtiéndolos al catolicismo y forzándolos a renunciar a su idioma y costumbres. Los moriscos, en la obra española, son valientes y tienen un alto sentido del honor personal y nacional. El libreto ruso sigue muy de cerca la trama de Calderón, aunque el interés amoroso entre el héroe, Tuzani, y Clara se ve disminuido en importancia.

Kiukhel'beker tradujo la obra para reflejar el deseo del liberal ruso para combatir el despotismo de Alejandro I. A pesar de los intentos

---

(70) *Migel' de Servantes, Bibliografiia russkikh perevodov i kriticheskoi literatury na russkom iasyke: 1763-1957,* comp. A. D. Umikian (Moscú, 1959), página 47.

(71) *Dnevnik V. K. Kiukhel'bekera* (Leningrado, 1929), p. 169.

(72) V. A. Bochkarev: «Neopublikovannaia tragediia-opera V. K. Kiukhel'bekera, "Liubov' do groba ili grenadskie mavry"» («Una opera trágica inédita por V. K. Kiukhel'beker, "Amar hasta la tumba o los moros de Granada"»), *Izvestiia akademii nauk SSR,* otdelenie literatury i iazyka, XIX (noviembre-diciembre 1960), vypusk 6, p. 523.

(73) *Ibídem.*

de Peter Andreevich Viazemskii (1792-1878), amigo de Kiukhel'beker y Pushkin, sin embargo, el libreto nunca pasó la censura (74).

Las inclinaciones religiosas y el amor por la Biblia y el Corán, de Kiukhel'beker, era otra razón de su interés por Calderón. Kiukhel'beker habla de la religiosidad de Calderón y las otras similitudes que, en su opinión, el español compartía con el clasicista ruso príncipe Sergei Alexandrovich Shirinski-Shikhmatov (1802-1846). En un comentario de Kiukhel'beker sobre el poema épico del príncipe *Petr Velikii (Pedro el Grande)*, dice:

> En ambos encontramos el mismo estricto y constante ingenio laico y devoción por la fe de sus antepasados; en ambos el mismo conocimiento de la religión, los sacramentos y el rito eclesiástico; ambos espíritus se nutren de la Biblia y de los Santos Padres. Su lenguaje florido lleva el mismo sello de lujo occidental, sus colores son encendidos, sus pensamientos refinados... como los poetas de Asia, ambos gustan de jugar con las palabras (75).

La influencia más importante de Calderón sobre Kiukhel'beker se observa en *Izhorskii, Misteriia*, «Izhorskii, una comedia de misterio» (1827-1841) (76). En el «Predislovie», «Prólogo», de la primera edición del acto I, Kiukhel'beker explica que estructuró la obra siguiendo la tradición española, dividiéndola en tres partes o «khornady, en la forma en que los españoles dividen sus composiciones dramáticas» (77). En *Izhorskii*, aunque no hay divisiones formales de los actos, las tres jornadas representan la tierra, el infierno y el cielo, previamente representadas por el escenario de tres niveles usado para las obras de misterio medievales. Kiukhel'beker aplica el tema central de los autos sacramentales (El hombre pecador se salva a través de la Eucaristía, el símbolo del supremo sacrificio de Cristo) (78).

Los conceptos de tierra, infierno y cielo corresponden a la caída de Izhorskii (inducido por sus pactos con los demonios Kikimora y Shishimora), su sufrimiento subsiguiente a causa de su existencia solitaria y actos perversos, y la salvación final mediante el arrepentimiento y la ascensión al cielo.

Kiukhel'beker profesa su amor, tanto por el teatro del Siglo de Oro como por el romántico, con su mezcla de lo cómico y lo serio, folklore, y los elementos populares y religiosos del drama. En consecuen-

(74) *Ibídem*, p. 527.

(75) V. K. Kiukhel'beker: «Analiz poemy kniazia S. A. Shirinskago-Shikhmatóva "Petr Velikii"», *Syn otechestva*, CII (1825), pp. 365-366.

(76) V. K. Kiukhel'beker: *Dramaticheskie proizvedeniia*, ed. Iu. Tynianov (Leningrado, 1939), II, p. 473. Izhorskii es el nombre del protagonista de la obra.

(77) *Ibídem*, p. 474.

(78) Bruce W. Wardropper: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (Madrid, 1953), pp. 15-16.

cia, Kiukhel'beker pensaba que los dramaturgos españoles del Siglo de Oro merecían ser estudiados «con gran cuidado por los poetas de nuestra generación» (79).

Kiukhel'beker incluye en *Izhorskii* elementos sobrenaturales, numerosos personajes de la mitología y el folklore rusos, tales como Rusalka, Kikimora, Buka y tradiciones y cantos populares rusos. También creó un demonio llamado Shishimora, una variación rusa de Mefistófeles, según el crítico Vissarion Grigor'evich Belinski (1801-1848) (80).

Como muchas obras del Siglo de Oro español, *Izhorskii* tiene dos niveles básicos de interpretación: el romántico y el religioso. Izhorskii, un noble de treinta años de edad, regresa a San Petersburgo después de cinco años de andar por el mundo. Está aburrido, desilusionado con la vida y se siente incapaz de amar a nadie. Ha experimentado tantas sensaciones y placeres, que busca la perversión para satisfacer su insaciable apetito y hasta contempla la posibilidad del suicidio. En este momento, Buka, el coco ruso y rey de los malos espíritus, acaba de condenar a dos demonios desobedientes, Kikimora y Shishimora, a pasar un año cada uno con Izhorskii para causar su caída (p. 103).

Pronto, Izhorskii y Shishimora llegan a conocerse, y este último le propone prestamente mostrarle algo nuevo y excitante si él puede pàsar un año con el protagonista. Izhorskii firma un contrato, pero está ajeno a que Kikimora desee su alma a cambio (pp. 83-84). Más tarde, Kikimora le administra un filtro que hace que Izhorskii se enamore. Sin embargo, Izhorskii no sabe que si su amor es correspondido, este amor morirá inmediatamente.

En casa del príncipe Pronin, su ahijada Lidiia, la vanidosa y caprichosa receptora del amor de Izhorskii, lo desprecia, y el adolorido héroe se marcha a sus tierras en Briansk. El año de Kikimora termina y el de Shishimora comienza. Ahora Shishimora promete obtener el amor de Lidiia para Izhorskii a cambio de su alma (pp. 112-113).

Como resultado del esfuerzo de ambos demonios, Lidiia pronto se enamorará de Izhorskii, quien, a causa del filtro, se desavendrá con el amor. Izhorskii no sólo será incapaz de amar a Lidiia, sino que también odiará a la Humanidad, perpetrando muchos actos malvados en contra de sus semejantes (p. 115). De aquí que permitiendo a los demonios seducirlo con la promesa de amor, el héroe ha provocado su propia caída al entregarles su alma.

Al comienzo del acto II, los Pronin y Lidiia paran en una estación de cambio de posta situada en el fundo de Izhorskii. Lidiia ahora está

(79) KIUKHEL'BEKER: *Dramaticheskie,* II, p. 475.
(80) VISSARION GRIGOR'EVICH BELINSKII: *Polnoe sobranie sochinenii* (Moscú, 1958), I, p. 230.

enamorada del solitario y desventurado Izhorskii, quien, a causa del efecto del filtro, la odia. Su odio por la Humanidad (p. 130) agrada a Shishimora.

Shishimora ordena a los espíritus del fuego que quemen la estación e informa a Izhorskii del peligro que corre Lidiia allí. Cuando Izhorskii la salva, ella le confiesa su amor y le suplica perdón. Debido a su orgullo y deseo de venganza, Izhorskii le exige la consumación de sus relaciones como símbolo de su amor. Ella se niega (p. 137), pero a causa de su amor quiere devolverle la fe en la Humanidad (páginas 139-140). En viaje hacia San Petersburgo ella encuentra y trae a Briansk, a Vesnov, el mejor amigo de Izhorskii. Más adelante, en una conversación, Izhorskii acusa a Vesnov de mantener relaciones ilícitas con Lidiia y lo apuñala mortalmente (p. 171). Lidiia se desmaya y pronto muere.

Por haber matado Izhorskii a su mejor amigo y abandonado a Lidiia desvergonzadamente, hasta Shishimora se vuelve contra él con repugnancia, diciéndole que se arrepienta de su falta de fe en el amor, en su prójimo y en la vida en general (pp. 179-182). En un rapto de cólera, Shishimora se convierte en un amenazante y gigantesco monstruo e Izhorskii cae inconsciente desde un acantilado a la playa. Pero antes de que Shishimora pueda matar a Izhorskii un buen espíritu aparece y convierte al demonio en una piedra de risco (pp. 183-184).

El acto III comienza con la aparición de un viejo pescador y un muchacho que encuentran a Izhorskii inconsciente a la orilla del mar. El pecador se despierta y les dice que es como Caín (p. 190), y que quiere arrepentirse de sus pecados. Dentro de poco aparece un juglar ciego y empieza a cantar algo sobre el Hijo Pródigo, parábola que el abuelo de Izhorskii solía leerle (p. 196).

Ahora Izhorskii siente el deseo de hacer algo bueno por la Humanidad y decide que el mejor modo de llevar a cabo este deseo es unirse a los griegos en su lucha contra los turcos (pp. 200-201). Pero su participación en la guerra no parece suficiente para tranquilizar su culpable conciencia. Debe buscar y encontrar a Dios. Viaja al monte Athos, donde Kikimora, vestido como un viejo mendigo y todavía detrás del alma de Izhorskii, aparece e incita a un musulmán para que acuchille al ruso mientras duerme (p. 225). Kikimora está convencido de que Dios no aceptará las oraciones de arrepentimiento del moribundo Izhorskii. Pero al final de la obra dos visiones aparecen de repente (Lidiia y Vesnov) e Izhorskii muere con los brazos extendidos, pero con la salvación asegurada (p. 228).

Kiukhel'beker no hace referencia específica a las obras del Siglo de Oro español, en las cuales pudiera haber basado *Izhorskii*. Sin embar-

go, hay dos autos sacramentales de Calderón (*El año santo en Roma* y *El año santo en Madrid*) que tienen bastante parecido con *Izhorskii*. En estos dos autos sacramentales, el protagonista es el hombre, presentado como un peregrino errante, quien, en su juventud, siguió el camino fácil de pecado y placer, y se ve después al borde de la perdición. Se salva finalmente por medio de su arrepentimiento y la misericordia infinita de Dios. El viaje del peregrino representa la vida del hombre, y está lleno de figuras alegóricas, tales como la fama, el vicio y el apetito, que son los instrumentos de Lucifer para la tentación y la condenación. El peregrino al principio se deja llevar por sus pecados, pero más tarde se arrepiente cuando se da cuenta de que las verdades básicas de la vida son la fe y el amor de Dios.

Izhorskii se entrega al orgullo, el apetito y el libertinaje, y no encontrando ni aun así nada que le sacie sus deseos, se revuelca en la desesperación y la melancolía. El hecho de contemplar el suicidio refleja su desesperación y falta de confianza en Dios. Gracias a las súplicas de sus dos víctimas, Lidiia y Vesnov, quienes simbolizan el perdón de los pecados y la recuperación de la Gracia Divina, Izhorskii muere reconciliado con Dios.

Lidiia y Vesnov corresponden a la verdad y al bien de Calderón (*El año santo en Roma*), hermanos espirituales del héroe, quienes son fieles y buscan la salvación del peregrino a pesar de su falta de comprensión y de repudiarlos. En *El año santo en Roma* hay una escena similar a aquella en que Izhorskii se arrepiente y asciende al cielo.

Aunque Calderón ocupaba una posición cimera entre los románticos rusos, Lope también tenía sus seguidores, quienes se preocupaban por el hecho de que sólo unos pocos eruditos estuvieran al tanto de su contribución al mundo del teatro. A ellos también les gustaba Lope por su interés en la vida diaria y en el pueblo, características que estos eruditos atribuían al teatro de Calderón.

En 1829 Lope era ensalzado en un artículo que apareció en *Atenei* (*Ateneo*) sobre el teatro español:

> Con Lope de Vega surgió un gran genio, quien como Shakespeare, ayudó a establecer el teatro nacional... Lope tuvo mayor influencia que otros sobre las naciones extranjeras; y Francia, con una mayor deuda con él que los demás, debiera repetir con lord Holland, que dijo en justos términos encomiásticos: «sin Lope de Vega tal vez no existirían las admirables obras de Corneille y Molière y entonces a Lope se le consideraría el mayor dramaturgo de Europa» (81).

Pavel Alexsandrovich Katenin (1792-1853), un decembrista buen conocedor de la literatura española, que tradujo al ruso la versión de

---

(81) *Atenei*, capítulo 4 (1829), pp. 130-131.

Herder de los romances españoles del Cid, expresó su preferencia por Lope. En su ensayo crítico *O poezii ispanskoi i portugal'skoi (De la poesía española y portuguesa),* publicado en 1830, Katenin protestó contra la moda en favor de Calderón, lanzada por los románticos alemanes. Katenin dice de Lope y Caderón:

> Cervantes no tuvo éxito porque el público prefería a Lopes [sic] de Vega y a Calderón y situó a éstos a la par en el trono del teatro. Por largo tiempo así estuvieron sin insultarse uno a otro y compartiendo por igual el aplauso de sus admiradores. Lopes [sic], gozando de su longevidad, aún ocupaba el lugar de honor cuando Schlegel y los alemanes osaron atacarlo, tratando de quitarlo para dejar más sitio a su hermano más joven (82).

Leyó a Calderón, pero observó poco mérito en sus obras al compararlas con las de Lope:

> Por no creer a nadie y queriendo convencerme por mí mismo obtuve los dos volúmenes de la edición de las obras selectas de Calderón. Me encontré con ocho obras: tres comedias, *Los empeños de un acaso, Dicha y desdicha del nombre, La desdicha de la voz;* una comedia pastoril, *Eco y Narciso,* y cuatro tragedias, *La vida es sueño, La devoción de la cruz, El príncipe constante* y *La gran Cenobia.* Las comedias me parecieron mejor que el resto, aunque en ellas los personajes no tienen personalidad. Ellos difieren sólo en edad y posición social; por ejemplo, viejos, amantes, sirvientes, etc... Toda la gente de la misma posición social es idéntica. Por otra parte, en las comedias, la trama es hábil y presentada con rapidez y el diálogo es más natural que el de los pastores de voz almibarada y el de los personajes en las exageradas tragedias... *La gran Cenobia* es tan confusa, que es difícil saber lo que está pasando (83).

En opinión del erudito soviético Mikhail Pavlovich Alekaseev, no fueron los temas religiosos de Calderón lo que atrajo a Katenin al teatro español, sino las cualidades humanísticas y populares de las comedias históricas y de las de costumbres de Lope (84).

Tanto el elemento conservador como el revolucionario se acercaron a los temas españoles como vía de su interés en el romanticismo alemán y en las ideas de Schlegel y Herder sobre el desarrollo de las características individuales raciales y nacionales (85). Shishkov elogiaba a los españoles precisamente por estas cualidades. Schlegel también escribió: «Si un sentimiento religioso, de lealtad heroica, de honor y de amor son la base de la poesía romántica, no podrá dejar de alcanzar

(82) P. A. KATENIN: «O poezii ispanskoi i portugal'skoi», *Literaturnaia gazeta,* II, núm. 50 (septiembre 3, 1830), p. 112.
(83) *Ibídem.*
(84) ALEKSEEV: *Op. cit.,* pp. 157-158.
(85) THADEN: *Op. cit.,* pp. 5, 19.

su más alto grado de desarrollo en España» (86). En realidad, la trinidad de Uvarov, de autocracia, ortodoxia y nacionalismo, incorporaron, en la opinión de los rusos, las características básicas de España y se retrataron en el teatro del Siglo de Oro español. Por consiguiente, los conservadores podían interpretar, con bastante libertad, muchos aspectos de la obra de Calderón, como expresión de sus propios fines.

Dos de los más firmes partidarios del nacionalismo oficial por esta época eran, Mikhail Pavlovich Pogodin (1800-1875) y Stepan Petrovich Shevyrev (1806-1865) (87). Estos futuros eslavófilos enseñaban juntos en la Universidad de Moscú, y conjuntamente fundaron y editaron la revista conservadora *Moskvitianin (El moscovita)* y la revista pro-romanticismo alemán *Moskovskii vestnik (El heraldo de Moscú)* (1827-1830). Ellos contemplaron el movimiento romántico como una guía en la evolución de la conciencia nacionalista rusa, y quisieron adaptar la filosofía idealista y la estética romántica de los alemanes a las necesidades intelectuales de la sociedad rusa. En los primeros días de su publicación, *Moskovskii vestnik,* anunció que la edición de 1827-1830 de Leipzig, de *Las comedias de don Pedro Calderón de la Barca,* de Johann Georg Keil, en español, iba a aparecer, y que el primero de cuatro volúmenes ya estaba en manos de los editores. El siguiente comentario acompañaba el anuncio: «Habría que recordar que Calderón es conocido por unos pocos y sólo de nombre. A la redacción le gustaría tratar de familiarizar al público lector ruso con Calderón, a la mayor brevedad, por medio de las obras de Schlegel» (88).

En 1828, *Moskovski vestnik* publicaba la traducción de Pogodin de las *Conferencias de arte dramático y literatura,* de Schlegel (89), y pocos meses después la traducción de Peter Vasil'evich Kireevskii (1808-1856) del primer acto de *Casa de dos puertas, mala es de guardar,* de Calderón. «Consideramos nuestra obligación hacer los siguientes anuncios a los amantes de las letras», escribió la redacción al publicar la obra de Calderón, «P. V. Kireevskii, a quien quedamos reconocidos por esta pieza se propone traducir las mejores obras de Calderón. Este tipo de acontecimiento es raro en Rusia, y seguramente nuestros lectores, viendo el comienzo de su triunfo, le van a desear buen éxito» (90). Ki-

(86) SCHLEGEL: *Op. cit.,* p. 501.
(87) Shevyrev consideraba a Calderón más grande que Shakespeare por ser la obra de aquél una apoteosis del cristianismo. *Istoriia poesii* (San Petersburgo, 1887), p. 53.
(88) *Moskovskii vestnik,* capítulo V (1827), p. 108.
(89) *Moskovskii vestnik,* capítulo IX (1828), pp. 154-166 y 287-294.
(90) *Moskovskii vestnik,* capítulo XI (1828), pp. 234-271.

reevskii, evidentemente, cambió sus planes. Parece que no terminó la traducción, sino que se fue a Alemania durante el verano de 1829 (91). Sin embargo, el poeta Nikolai Mikhailovich Lazykov (1803-1846) escribió que Kireevskii estaba traduciendo *El mágico prodigioso,* de Calderón, durante 1832 y 1833. Después de su muerte, en 1856, fueron encontradas, en papeles privados, varias traducciones incompletas de obras de Calderón (92).

Vasilii Andreevich Karatygin (1802-1853), alumnó de A. A. Shakhovskoi (93) y dramaturgo, que había ocupado el cargo de director de la sección de repertorio del Teatro Imperial desde el reinado de Alejandro I, escogió una obra del Siglo de Oro español para su *benefís,* el 7 de enero de 1831 (94). A Karatygin se le consideraba como uno de los más grandes actores trágicos de su época por la vastedad y versatilidad de sus papeles. Era sobresaliente interpretando a Shakespeare, y su renombre se debía principalmente a Hamlet y Otelo (95). Para su *benefís,* escogió *El médico de su honra,* de Calderón, la cual adaptó de la traducción alemana de J. D. Gries (96). La versión abreviada de Karatygin, intitulada *Krovavaia ruka (La mano ensangrentada),* sufrió varios cambios.

Karatygin, al traducirla, fuera por evitar el veto del censor, o por su propio sentido de la moral, cambió el final de la obra de Calderón. Mientras que en el original español, Gutierre se casa con Doña Leonor y continúa su vida en la corte, en la versión rusa, a Gutierre el remordimiento lo hace atravesarse con su propia espada en el último instante de la obra (97).

El asesinato, sea cual fuere la razón para cometerlo, es usualmente castigado en la literatura rusa, ya sea por el estado o por la propia conciencia del asesino; pero el cambio en la versión de Karatygin puede deberse a la censura oficial. En 1835, por ejemplo, *Mascarada,* la obra de Lermontov sobre el tema de Otelo no fue aprobada por la censura porque el protagonista Arbenin resulta impune después de matar a su esposa (98).

---

(91) M. O. Gershenzon: *Russkie Propilei* (Moscú, 1915-1919), I, p. 159.

(92) *Pis'ma P. V. Kireevskogo k N. M. Iazykovu,* ed. M. K. Azadovskii (Moscú, 1935), pp. 21-22. «Iz perepiski N. M. Iazykova s V. B. Komovskim: 1831-1833», *Literaturnoe Nasledstvo,* XIX-XXI (Moscú, 1935), p. 75.

(93) *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov; prilozhenie* (1903-1904), p. 7.

(94) Petr Andreevich Karatygin: *Zapiski* (Leningrado, 1930), II, p. 412.

(95) E. Finkel'shtein: «O Karatygine», *Teatr.,* núm. 5 (mayo 1941), p. 108.

(96) Karatygin: *Loc. cit.*

(97) *Severnaia pchela,* núm. 10 (enero 14, 1831).

(98) Marc Slonim: *Russian Theater From the Empire to The Soviets* (Nueva York, 1961), p. 47.

Mientras el público español podía entender la obra de Calderón, el ruso no pudo, a causa de «lo lóbrego del argumento» (99).

El crítico ruso de la revista *Severnaia pchela (La abeja septentrional)* se horrorizó por el crimen de Gutierre:

> Unos celos intensos dominaron a Gutierre. Su mente y razón sólo pensaban en una venganza sangrienta. Y Gutierre recorrió las calles de la ciudad castellana [sic] de Sevilla y encontró un cirujano al cual vendó fuertemente los ojos, trajo a su palacio y amenazándolo de muerte, le ordenó que desangrara a Mencía hasta matarla —¡inaudito acto malvado! (100).

La reacción y la actitud del rey Pedro hacia el asesino, asimismo resultaba ininteligible para los rusos. Pedro, en vez de castigar el crimen, lo alaba. Como el crítico dijo: «El rey juzgo al criminal y la sentencia fue inaudita: ¡Gutierre había de casarse con Isabella!» [sic] (101). *Krovavaia ruka* constituye una anomalía si atendemos a la actitud de Nicolás con respecto a la representación del rey en escena. Sólo cabe preguntarse cómo la aprobaron los censores.

Alexander Vasil'evich Nikitenko (1805-1877), el censor de la corona, quien hizo un papel primordial en las reformas del código de censura bajo Alejandro II, nos ha proporcionado una opinión suya desde el punto de vista de espectador sobre la obra de Calderón que vio cuando era joven. Su opinión difiere, radicalmente, de la de la reseña aparecida en *Severnaia pchela.* Al parecer conocía bien la obra de Calderón para poder comparar una comedia con otra, ya que así apuntó en su diario:

> Asistí al teatro y vi la nueva comedia *Krovavaia ruka,* una tragedia de Calderón traducida por Karatygin. A causa de su tema, esta obra no alcanza la altura acostumbrada de Calderón. Está basada en sólo una pasión humana: los celos, que están descritos, sin embargo, con toda la fuerza del gran escritor. Ataques frenéticos de celos —he ahí el elemento principal de esta tragedia—. Nuestro público recibió la obra con bastante frialdad, a pesar de la magnífica interpretación de Karatygin. Esto es normal, ya que como no somos capaces de amar, en consecuencia, no somos capaces de sentir celos. No podemos entender el fuego del español, cuyo honor y corazón han sido simultáneamente ofendidos. ¡Ay, el concepto de honor es demasiado caballeresco para nosotros! (102).

---

(99) ALEXANDER VOL'F: *Khronika peterburgskikh teatrov* (San Petersburgo, 1877), I, p. 24.
(100) *Severnaia pchela,* núm. 10 (enero 14, 1831).
(101) *Ibídem.*
(102) A. V. NIKITENKO: *Dnevnik* (Moscú, 1955), I, p. 98.

Si bien es cierto que Rusia no experimenta nada parecido al concepto occidental de honor caballeresco (103), las observaciones de Nikitenko parecen señaladamente ingenuas y contradictorias con la sociedad rusa. Es evidente que estaba ajeno o renuente a admitir que la actitud rusa hacia el honor conyugal era más humana que la española. Los rusos muy rara vez, si es que alguna vez lo hacían, mataban a una esposa infiel, y el dar muerte a la esposa apoyándose en una mera sospecha, resultaba absolutamente incongruente con la sociedad en que Nikitenko vivía. Los problemas de honor eran asunto entre el marido y el ofensor, y tales duelos, desde luego, eran frecuentes. Por otra parte, no se trataba de actos de venganza contra una víctima inocente, sino un problema de justicia contra un hombre culpable. Quizá el mejor ejemplo de ese concepto de honor personal y conyugal fuera el duelo mortal de Pushkin (104).

En 1839, Iakov Grigorevich Brianskii (1790-1853) representó para su *benefís, El postrer duelo de España,* de Calderón, traducido al ruso, como *Posledniaia duel' v Ispanii.* La obra de Calderón, basada en un hecho de principios del reinado del monarca español Carlos V, tiene una trama sencilla:

Dos jóvenes nobles de Zaragoza, Don Pedro Torrellas y Don Jerónimo de Ansá, están enamorados de doña Violante, la cual prefiere al primero. En un duelo secreto por Violante a Torrellas, se le cae la espada, pero Ansá le ofrece a su antagonista una oportunidad de salvar su vida. Torrellas acepta la oferta siempre que Ansá no lo cuente a nadie. Un campesino, Benito, presencia secretamente el duelo, y les dice a todos que Torrellas aceptó la oferta de Ansá de dejarlo vivo. Cuando estas nuevas llegan a oídos de Violante, ésta acusa a Torrellas de ser un cobarde deshonrado y exige de él rete a Ansá a duelo público. Carlos V, que está de paso por Zaragoza, sugiere que lleven a cabo el duelo en Valladolid, que es adonde se dirige el emperador. Cuando todo está preparado para el duelo y los dos nobles están listos para comenzar, Carlos V se pone de pie y declara que el duelo ha terminado y que a partir de ese momento no habrá más duelos en España (105).

La elección por Brianskii de esta obra en particular conduce a muchas especulaciones. Fue la primera oportunidad que tuvo para escoger una obra para un *benefís,* desde la muerte de Pushkin, en un

---

(103) Marquis de Custine: *Journey For Our Time,* ed. y trad. Phyllis Penn Kohler (Chicago, 1951), p. 37.

(104) Las interpretaciones de varios actores recibieron algunos breves comentarios del crítico de *Severnaia pchela.* La de P. G. Grigor'ev «llamó la atención del público», y la de V. G. Brianskii, como el rey Pedro I, «era de un artista inteligente y preparado».

(105) Calderón de la Barca: *Obras completas* (Madrid, 1966), I, 1271-1311.

duelo de honor con el emigrado francés Georges d'Anthès, el 29 de enero de 1837 (106). Brianskii era amigo y admirador de Pushkin; había interpretado su obra *Motsart y Salieri (Mozart y Salieri)* para su *benefís*, el 7 de enero de 1832. Su elección de la obra de Calderón bien puede haber sido una protesta por la muerte de Pushkin y un ruego a Nicolás I, para que promulgara y pusiera en vigor una legislación contra el duelo.

El duelo, aunque mal visto en Rusia por esa época, era sin embargo un incidente común y la autoridad hizo muy poco por impedirlo. La noticia de la muerte de Pushkin dio lugar a un duelo nacional en Rusia y muchas protestas se levantaron en la voz de sus compatriotas. El poema de Lermontov, «Smert' Poeta» («La muerte de un poeta»), fue una súplica directa a Nicolás para que castigara a los malhechores. Nicolás en vez de a ellos castigó a Lermontov, desterrándolo, diciendo que la causa era que él se atrevió a dirigir su ruego al zar directamente, en vez de utilizar la vía apropiada (107). El modo de protesta de Brianskii, si fue tal, fue sin duda más prudente.

Los contemporáneos de Pushkin estaban muy bien enterados de su sentido de honor personal, altamente desarrollado; él y sus compatriotas llevaron este concepto del honor hasta el dominio de la infidelidad matrimonial. En relación con estas dos obras de Calderón haremos algunos comentarios sobre este tema en la vida y el arte creador de Pushkin.

Aunque en muchas de sus obras tempranas las heroínas de Pushkin eran infieles, después de su matrimonio con la coqueta Natal'ia Goncharova, el 18 de febrero de 1831, el poeta hace hincapié en la fidelidad conyugal. Los mejores ejemplos de este cambio son la infiel Zemfira, en *Tsygane (Los gitanos)* (1824), y Tatiana, la esposa fiel, en *Evgenii Onegin (Eugenio Onegin)* (1833).

En muchos aspectos Pushkin se parecía a Don Pedro Torrellas, el héroe de *Posledniaia duel' v Ispanii*, especialmente en su sentido del honor, altamente desarrollado. Sin embargo, era totalmente diferente del Don Gutierre de Calderón. La falta de fe en su esposa del protagonista español y su casi fanatismo religioso en la actitud respecto a su honor, raya en lo patológico. Pushkin estaba convencido de la fidelidad e inocencia de Natal'ia. La persona a castigar era el criminal, d'Anthès. Esta es la diferencia esencial en el concepto de honor y fidelidad conyugal de España en el siglo XVII y de Rusia en el siglo XIX.

---

(106) BORIS V. VARNEKE: *History of the Russian Theater*, trad. Boris Brasol (Nueva York, 1951), pp. 226-227.

(107) M. IU. LERMONTOV: *Izbrannye proizvedeniia v dvukh tomakh*, ed. B. M. Eikhenbaum (Moscú, 1964), I, p. 678.

Posledniaia duel' v Ispanii se representó el 10 de enero de 1839 en el teatro Alexandrinskii y recibió una reseña altamente favorable del crítico teatral del *Literaturnye Pribavleniia k Russkomu invalidu (Suplementos literarios del inválido ruso)*. El público fue invitado a participar de la música y del baile españoles, así como al ceremonial y fausto de lo que él creía ser caballería y pompa medieval: «Esta obra...», el crítico escribió:

> ... tiene muchas buenas cualidades, especialmente para los rusos, quienes no participaron en los torneos medievales y no están acostumbrados a las usanzas y rituales que constituyeron la era gloriosa de la caballería. En esta obra, Calderón pinta poéticamente, hasta en sus más mínimos detalles, todos los rituales observados en torneos públicos (108).

El cronista da un detallado resumen de la trama y después de ensalzar a los actores, cierra su reseña con algunas observaciones sobre el poeta: «Hay escenas extremadamente cómicas o intensamente patéticas en la obra. Calderón, como Shakespeare, ama el contraste. A menudo suaviza con un humor ligero un momento conmovedor, producto de una escena trágica» (109).

Faddei Bulgarin, en contraste con su propia opinión sobre Calderón, previamente expresada, mantuvo un punto de vista opuesto. En una reseña sarcástica y menospreciativa refirió que «al público no le gustó decididamente la obra y mostró su descontento». La obra en sí tenía «una trama débil, contradicciones, improbabilidades y continuados anacronismos». También rebajó la calidad de la representación. Bulgarin fue uno de los más enconados enemigos de Pushkin y a juzgar por su reseña de *Posledniaia duel' v Ispanii,* bien puede uno imaginar que tuvo razón para pensar que Brianskii, sin duda, la escogió como protesta contra la muerte del gran poeta.

Otra obra del Siglo de Oro, *Del rey abajo, ninguno,* de Rojas Zorrilla, se representó en el teatro Alexandrinskii en San Petersburgo, desde el 19 hasta el 23 de diciembre de 1837 y del 3 al 16 de enero del año siguiente (110). La traducción se debió a Shakhovskoi (111), quien dedicó su tiempo y esfuerzos a introducir las obras occidentales en el público ruso. Como firme creyente del concepto de nacionalismo oficial de Uvarov, frecuentemente, adaptaba sus representaciones teatrales de obras extranjeras al gusto contemporáneo y a la censura zarista; los proverbios y expresiones típicas rusos a menudo reemplazaban

---

(108) *Literaturnye privavleniia k Russkomu invalidu,* núm. 3 (enero 21, 1839), p. 58.
(109) *Ibídem,* p. 64.
(110) Fichero de la Biblioteca Teatral Estatal de Leningrado.
(111) STOLPIANSKII, p. 50.

a los de la obra original y sus traducciones difieren en detalle, pero no en esencia (112). Shakhovskoi tradujo del inglés y del francés (113), y en 1821 escribió *Bakalavr Salamanskii (El bachiller de Salamanca)*, el cual tomó de la obra de Lesage sobre tema español intitulado *Le Bachelior de Salamanque* (114). A partir de esta época se interesó en lo que A. A. Gozenpud, especialista soviético en Shakhovskoi, llamó «temas de caballería y exóticos» (115).

Algunos eruditos atribuyen a Shakhovskoi la primera adaptación de una obra del Siglo de Oro español (de Calderón) durante la primera mitad del siglo XIX (116). La obra, que se dio como *benefís* a la actriz Ezhova el 28 de octubre de 1829, fue intitulada: *Roza i Rozaliia ili Kak na svete vse prevratno, romanticheskaia komedia-vodevil' v 3 sutkakh v podrazhanie Ispanskomy teatry (Rosa y Rosalía, o cuán desacertado está todo, una comedia de variedades en tres actos, una imitación del teatro español)* (117). Una sola reseña apareció en la prensa, de acuerdo con la cual sólo los amigos optaron por asistir y éstos, quizá menos por selección que por obligación con el beneficiado. «Cuanto menos se diga mejor», comentó un crítico anónimo en *Severnaia pchela* (118), agregando que la mejor parte de la obra eran los proverbios rusos que Shakhovskoi empleó.

La página de título no corresponde a ninguna de las obras de Calderón, ni en los nombres de los personajes, ni en el lugar donde tiene lugar la acción. La directora de la Biblioteca Teatral del Estado de Leningrado, Nadezhda Vladimirovna Piatkova, cita a Gozenpud como el que dijo que se trata de una obra original de Shakhovskoi y por consiguiente no tiene relación con ninguna obra de Calderón (119).

La obra de Rojas Zorrilla versa sobre importantes temas del teatro del Siglo de Oro español —profunda lealtad al rey y un intenso sentido de amor conyugal y honor. Parece probable, sin embargo, que fue el primer tema el que incitó al monárquico Shakhovskoi a adaptar la obra y llevarla a escena. La obra describe las vicisitudes de García del Castañar, uno de los súbditos más leales de Alfonso XI. Durante una visita de incógnito del rey a la casa de García, uno de sus ayudantes, Don Mendo, se enamora y trata infructuosamente de seducir

(112) *Severnaia pchela*, núm. 133 (noviembre 5, 1829).
(113) A. A. GOZENPUD: «Val'ter Skott i romanticheskie komedii A. A. Shakhovskogo, *Russko-evropekskie literaturnye sviazi* (Leningrado, 1966), p. 39.
(114) ALEXANDER ALEXANDROVICH SHAKHOVSKOI: *Komedii, Stikhotvoreniia*, ed. A. A. Gozenpud (Leningrado, 1961), p. 820.
(115) *Ibídem*, p. 55.
(116) ALEKSEEV, p. 145, y STOLPIANSKII, pp. 48-49.
(117) *Severnaia pchela*, núm. 133 (noviembre 5, 1829).
(118) *Ibídem*.
(119) Carta de N. V. Piatkova, septiembre 6, 1966.

a Blanca, esposa de García. Este confunde a Don Mendo con el rey y, a causa de su lealtad al rey, no interviene. Cuando García se marcha con las tropas de Alfonso, Mendo regresa a casa de García para continuar su tentativa. García también regresa y en vez de resultar deshonrado, quema su casa y trata de asesinar a su inocente esposa. Afortunadamente reconoce a Mendo y lo mata a él en lugar de a ella (120).

La representación de Shakhovskoi introduce en la escena rusa cantos y danzas españoles acompañados de castañuelas. Estas innovaciones fueron una temprana tentativa rusa para proporcionar un medio auténtico español (121). El crítico de *Severnaia pchela* dio un breve resumen del teatro del Siglo de Oro en general:

> No hay duda de que de toda la literatura dramática europea la española es la más fecunda. Los tesoros del teatro español se han vuelto proverbiales y muchos de los más grandes escritores de Francia y Alemania se han hecho famosos usando fuentes españolas... Muy pocos conocen el teatro español, el cual en espíritu, forma y origen, difiere grandemente de lo que se conoce por drama en otros países (122).

Entonces el cronista alabó el talento de Shakhovskoi para adaptar obras españolas a los requisitos y condiciones de la escena rusa contemporánea y habló en términos encomiásticos de las representaciones (123). Durante el reinado de Nicolás I aún una obra más de otro dramaturgo del Siglo de Oro español se representó. El 29 de enero y el 2 de febrero de 1834 el teatro Mikhailovskii en San Petersburgo presentó *El desdén con el desdén,* de Agustín Moreto, la cual en ruso se intituló *Donna Diana* (124). En la obra apolítica de Moreto, Diana es una joven de sociedad, consentida y mimada, que halla a todos sus pretendientes inadecuados. Ella, finalmente, se enamora de Don Carlos, un pretendiente que vence el desdén de ella con el suyo propio (125).

La obra fue adaptada de una traducción alemana hecha por Shreyvogel West, director del Viena Burg Theater (126). La pieza obtuvo poco éxito, recibiendo una sola reseña, la cual era desfavorable:

---

(120) FRANCISCO ROJAS ZORRILLA: *Del rey abajo ninguno,* ed. F. Ruiz Morcuende, Clásicos Castellanos, XXXV (Madrid, 1917).
(121) *Severnaia pchela,* núm. 28 (febrero 5, 1838), p. 111.
(122) *Ibídem,* p. 110.
(123) *Ibídem,* p. 111.
(124) *Biblioteka dlia chteniia,* núm. 2, otd., VII (1834), p. 47.
(125) AGUSTÍN MORETO: *El desdén con el desdén,* ed. Willis Knapp Jones (Nueva York, 1935).
(126) *Biblioteka dlia chteniia,* núm. 2, otd., VII (1834), p. 47.

Las debilidades de la obra residen en sus escenas con muchos rodeos y sus diálogos afectados. La obra se creó en España y se adaptó en Alemania y esta versión fue la fuente de la versión rusa. Es cierto que nadie nos preguntaría nuestra opinión sobre la traducción, pero la dignidad de la obra, que depende de los papeles de Donna Diana, Don César y Perrin, está aún palpable en la versión rusa (127).

A fines del reinado de Nicolás I aparecieron muchos artículos que trataban de la literatura española desde sus orígenes hasta el presente. La finalidad de estos artículos era dar al limitado público lector una idea general de la naturaleza de la literatura española. La mayor parte de los artículos publicados eran estudios traducidos del francés, español, inglés y alemán, y además usualmente más bien de carácter general. Sus autores no se propusieron hacer contribuciones originales, ya que en Rusia no aparece la investigación original sobre literatura española hasta fines de siglo. Sin embargo, ellos aumentaron el interés y la curiosidad de los intelectuales rusos e indujeron a estudios más profundos de la literatura española.

Por otra parte, las obras de los escritores rusos que trataban de otros aspectos de la vida e historia española, así como las comedias y novelas basadas en temas españoles tuvieron gran difusión y eventualmente echaron los cimientos para un más amplio interés en el teatro. La mayor influencia sobre Rusia en la comprensión de España recayó en Vasilli Petrovich Botkin (1810-1869), por su libro *Pis'ma ob Ispanii* (1845) *(Cartas sobre España)* (128). Botkin escribió estos ensayos epistolares mientras viajaba por España durante las guerras carlistas. Se considera un libro clásico en su género por la penetrante visión de Botkin en la historia y cultura de España (129).

El compositor Glinka recogió temas musicales durante sus viajes por España, influyendo grandemente en los futuros escritores y compositores, por su predilección por lo español. Este interés de Glinka no se limitó a la música. Del mismo modo que muchos de sus contemporáneos, sintió atracción por el teatro clásico, especialmente por Calderón y Lope. En una carta escrita desde Madrid a su cuñado, fechada en noviembre de 1845, dijo: «Si j'ai une certaine facilité à parler l'espagnol je suis bien loin de posséder la langue. A Granada

(127) *Ibídem.*
(128) ALEKSEEV: *Op. cit.*, pp. 171-206.
(129) Aunque el interés principal de Botkin no es la literatura española, hace el siguiente comentario que incluye también a Calderón:
Mercaderes ricos crearon mayorazgos para su hijo mayor por medio del cual aspiraban a elevarse al rango de hidalgo. Los hermanos menores que quedaban sin herencia sentían vergüenza de seguir en la profesión de su padre y se juntaban a los caballeros-mendigos a los cuales Calderón trajo a la escena, como Don Mendo en *El alcalde de Zalamea*. V. P. BOTKIN: *Pis'ma ob Ispanii* (San Petersburgo, 1857), p. 233.

je prendrai un maître de langue, pour m'aider à lire des poètes anciens dramatiques, tels que Calderón de la Barca, Lope de Vega» (130).

A Alexander Ivanovich Herzen (1812-1870), el conocido intelectual y pensador político ruso, le causó viva impresión el concepto español de justicia. Pocos años antes de su exilio, habiendo leído una traducción francesa de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, anotó en su diario, el 9 de julio de 1844: «Admirable es el campesino español si hay en él semejante concepto de justicia, un elemento que no está nada desarrollado en nosotros, ni entre el campesinado, ni entre ninguno de nosotros. En Rusia uno soporta una injuria como un esclavo o la venga como un siervo amotinado» (131).

Ivan Sergeevich Turgenev (1818-1883) se interesó por España y su literatura al principio de su carrera y mantuvo ese interés a través de casi toda su vida. La primera indicación apareció en su comedia corta intitulada *Neostorozhnost' (Indiscreción)* (1843), que trata de las costumbres españolas y fue escrita a la manera de *Théâtre de Clara Gazul* (1825), de Próspero Mérimée (132).

El 28 de octubre de 1843 Turgenev, que contaba veinticinco años de edad, conoció a Louis Viardot, el notable hispanista y traductor de Cervantes, y a su joven esposa, Paulina García, una de las primeras cantantes de la ópera italiana de París, en gira artística por Rusia (133). Más tarde, estando en París, Turgenev entró en el círculo de los García-Viardot, donde se le abrieron nuevos horizontes en su interés por España y su cultura. Paulina García-Viardot era hija del famoso tenor español Manuel García, quien con su familia había sentado residencia en París. La comunidad española de París y la biblioteca de los García-Viardot facilitaron mucho el conocimiento de Turgenev del español. Turgenev y los García-Viardot fueron íntimos amigos hasta la muerte del escritor (134).

Turgenev mostró, entre los escritores españoles, una marcada preferencia por Calderón y Cervantes. Su interés en el primero parte del interés general ruso por Calderón y Hegel, Feurbach y Goethe, figuras altamente influidas por el dramaturgo español. Turgenev estudió a estos alemanes durante sus días estudiantiles en Berlín (1838-1839) (135). En su biblioteca privada había una copia de la obra *Teatro*

---

(130) M. I. Glinka: *Literaturnoe Nasledie* (Moscú, 1952), p. 322.

(131) Alexander Hertsen: *Polnoe sobranie sochinenii* (Moscú, 1954), II, página 363.

(132) *Teatr turgeneva* (Leningrado, 1924), p. 108.

(133) Alexander Zviguilsky: «Tourgénev et l'Espagne», *Revue de Litérature Comparée*, XXXIII (enero-marzo, 1959), p. 51.

(134) Richard Freeborn: *Turgenev: The Novelists' Novelist* (Oxford, Oxford University Press, 1960), p. 12.

(135) Zviguilsky: *Op. cit.*, pp. 71-72.

escogido de Calderón de la Barca, edición de París de 1838 (136). En 1860 Turgenev escribió su famoso ensayo sobre Hamlet y Don Quijote (137) y en 1866 tradujo la novela ejemplar de Cervantes *Rinconete y Cortadillo* (138).

Durante uno de sus viajes a París, Turgenev se dio a la tarea de aprender el idioma español. Le escribió a madame Viardot el 19 de diciembre de 1847 en estos términos:

> Je lis maintenant Calderón avec acharnement (en espagnol, comme de raison); c'est le plus grand poète dramatique catholique qu'il y ait eu, comme Shakespeare, le plus humain, le plus antichrétien. Sa *Devoción de la Cruz* est un chef-d'œuvre. Cette foi immuable, triomphante, sans l'ombre d'un doute ou même d'une réflexion, vous écrase à force de grandeur et de majesté, malgré tout ce que cette doctrine a de répulsif et d'atroce. Ce néant de tout ce qui constitue la dignité de l'homme devant la volonté divine, l'indifférence pour tout ce que nous appelons vertu ou vice avec laquelle la grâce se répand sur son élu—est encore un triomphe pour l'esprit humain; car l'être que proclame ainsi avec tant d'audace son propre néant s'élève par cela même à l'égal de cette Divinité fantastique, dont il se reconnaît être le jouet. Et cette Divinité—c'est encore l'œuvre de ses mains. Cependant, je préfère Prométhée, je préfère Satan, le type de la révolte de l'individualité. Tout atome que je suis, c'est moi qui suis mon maître; je veux la vérité et non le salut; je l'attends de mon intelligence et non de la grâce (139).

El 25 de diciembre, en otra carta, le decía:

> Depuis la dernière lettre que je vous ai écrite, j'ai encore lu un drame de Calderón, *La vida es sueño.* C'est une des conceptions dramatiques les plus grandioses que je connaisse. Il y règne une énergie sauvage, un dédain sombre et profonde de la vie, une hardiesse de pensées étonnante, à côté du fanatisme catholique le plus inflexible. Le Sigismond de Calderón (le personnage principal), c'est le Hamlet espagnol, avec toute la différence qu'il y a entre le Midi et le Nord. Hamlet est plus réfléchi, plus subtil, plus philosophique; le caractère de Sigismond est simple, nu et pénétrant comme un épée; l'un n'agit pas à force d'irrésolution, de doute et de réflexions; l'autre agit—car son sang méridional le pousse—mais tout en agissant, il sait bien que la vie n'est qu'un songe.
>
> Je viens de commencer maintenant le «Faust» espagnol, *El mágico prodigioso;* je suis tout encalderonise. En lisant ces belles productions, on sent qu'elles ont poussé naturellement sur un sol fertile et vigoureux; leur goût, leur parfum est simple; le graillon littéraire ne s'y fait pas sentir. Le drame en Espagne a été la dernière et la plus belle expres-

---

(136) I. S. TURGENEV: *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* (Moscú, 1961), *Pis'ma,* I, p. 578.
(137) FREEBORN: *Op. cit.,* p. 89.
(138) I. L. ROZENKRANZ: «I. S. Turgenev i ispanskaia literatura», *Slavia,* VI (1927), p. 612.
(139) *Ibídem,* p. 279.

sion du catholicisme naïf et de la société qu'il avait formée à son image (140).

Es curioso que fuera de su correspondencia con madame Viardot, Turgenev no mencione a Calderón ni a sus obras (141). Sin embargo, en un análisis de su obra *Padres e hijos* (1862) y de su héroe nihilista Bazarov, muestra un cierto parecido con la figura de Eusebio de *La devoción de la cruz.*

Uno de los asuntos religiosos más importantes en la España de Calderón se centraba en el problema de cómo se podía alcanzar la salvación. Algunos españoles creían que la salvación era sólo posible mediante las obras buenas. Otros creían que el hombre, prescindiendo de su conducta en la tierra, podía alcanzar la salvación si tenía una fe inquebrantable en la misericordia de Dios. Esto último constituye el tema central de *La devoción de la cruz,* de Calderón.

Para Eusebio, la cruz es el símbolo de la misericordia y el perdón de Dios, y su nacimiento, vida, muerte y salvación se relacionan directamente con este símbolo del sacrificio de Cristo. Eusebio posee una fe ciega y firme en la cruz, la cual lo salvará a pesar de sus asesinatos, estupros y latrocinios.

Se convierte en un proscrito como resultado de un duelo en el que, sin saberlo, mata a su propio hermano, y más tarde casi tiene relaciones incestuosas con su amada Julia, quien, ignorándolo él, es su hermana gemela. Eusebio huye de la cama de Julia cuando ve una cruz en el pecho de ella idéntica a la que él también tiene de nacimiento.

Lo que hace semejantes a Eusebio y Bazarov es su fe en un sistema dado que sirve de panacea para todos los males terrenales de la humanidad. Eusebio cree en un cristianismo irracional y subjetivo; Bazarov, el ateo que niega todas las tradiciones importantes para el hombre, cree en las racionales y objetivas ciencias naturales. En varias ocasiones Eusebio pone una cruz en las sepulturas de sus víctimas para garantizar la salvación de éstas. Y cuando Eusebio está a punto de morir, le dice a su confesor Alberto:

Ven a donde mis pecados
confiese, Alberto, que son
más que del mar las arenas
y los átomos del sol.
¡Tanto con el cielo puede
de la Cruz la devoción! (142).

---

(140) *Ibídem,* pp. 281-282.
(141) ZVIGUILSKY: *Op. cit.,* p. 75. Véase T. I. BRON: «Ispanskie tsitaty u Turgeneva», *Turgenevskii sbornik, materialy k polnomu sobraniiu sochinenii i pisem I. S. Turgeneva* (Moscú, 1964), I, pp. 303-312.
(142) CALDERÓN DE LA BARCA: *Op. cit.,* I, p. 419.

Bazarov quiere ayudar al hombre para que logre su salvación mediante las ciencias y la reforma de la sociedad. Odintsova pregunta: «Entonces, en tu opinión, ¿no hay diferencia entre la gente estúpida y la inteligente, entre el bien y el mal?»

—No, sí la hay; tal como la hay entre el enfermo y el saludable. Los pulmones de los tísicos no están en las mismas condiciones que los tuyos o los míos, aunque sean idénticos en la forma. Sabemos, aproximadamente, qué produce las enfermedades del cuerpo, mientras que las del alma se deben a una mala educación, a todos los desatinos con que están atestadas las cabezas de las gentes desde su infancia; en definitiva, al ultrajante estado de la sociedad. Reforma la sociedad y no habrá más enfermedades (143).

Cuando Turgenev, en su carta a Viardot del 19 de diciembre de 1847, se refiere a la fe de Eusebio, «Cette foi immuable, triomphante, sans l'ombre d'un doute ou même d'une réflexion, vous écrase à force de grandeur et de majesté, malgré tout ce que cette doctrine a de répulsif et d'atroce» (144), está describiendo casi el carácter de Bazarov también.

Aunque Turgenev hace hincapié en la salvación terrenal mediante el progreso material, él también utiliza el tema de la salvación eterna a través de los misterios de la cruz. Este tema está presentado en términos de lucha entre el espíritu y la carne, con el espíritu, simbolizado por la cruz, como triunfador final.

La princesa R. de Turgenev, como la Julia de Calderón después que huye del convento, se abandona a los placeres de la carne. Pero está constantemente atormentada por un fervor religioso parejo en intensidad a sus deseos carnales. Uno de sus amantes, Pavel Petrovich, tío de Arkady, le da una sortija diciéndole: «Esa esfinge eres tú» (145). Los dos pronto se separan durante una década, y a principios de 1848 (el período de infatuación de Turgenev por Calderón) ella muere al borde de la locura. Poco después «un mensajero le trajo un paquete que contenía la sortija que él le había dado a la princesa. Ella había dibujado el signo de la cruz en la esfinge y ordenó al mensajero que le dijera a él que la cruz era la clave del enigma» (146). La Julia de Calderón alcanza su salvación cuando se arrepiente y es perdonada al pie de la cruz que cubre la tumba de Eusebio: «Valedme vos, Cruz divina: / que yo mi palabra os doy /

---

(143) IVAN TURGENEV: *Fathers and Sons*, trad. Barbara Makanowitsky (Nueva York, 1959), p. 81.
(144) TURGENEV: *Pis'ma*, I, p. 279.
(145) *Ibídem*, p. 27.
(146) *Ibídem*, p. 28.

de hacer, volviendo al convento, / penitencia de mi error» (147). Turgenev, al combinar un tema espiritual con uno terrenal en la misma obra, utiliza una técnica característica de muchos dramaturgos del Siglo de Oro y la adapta a la atmósfera rusa política e intelectual.

Al final de la guerra de Crimea, muchos intelectuales rusos sintieron una cierta afinidad con España. Al ver a España en una nueva perspectiva durante las guerras peninsulares y al conocer más y más su pasado cultural, muchos rusos vieron las posibilidades de un enriquecimiento espiritual a través de su literatura dramática. Juan de Valera, cuando era secretario del embajador de España en Rusia, el duque de Osuna, escribió con asombro desde San Petersburgo de la extensa biblioteca española del bibliófilo ruso Sergei Aleksandrovich Sobolevskii (1803-1870) (148), de la edición de *Don Quijote* de la Real Academia Española y de otras obras españolas en la biblioteca del príncipe Mikhail Alexandrovich Galitzin (1804-1860) (149), y de la riqueza de los cuadros españoles en el Hermitage (150). Estos cuadros tuvieron una significación adicional en el mundo teatral ruso en las siguientes décadas, ya que fueron como guías para autentificar el vestuario español que se usaba en el teatro ruso.

La imagen de España creada por las guerras peninsulares no se había borrado de la mente rusa, pues unos cincuenta años más tarde Valera escribe desde San Petersburgo: «Muchos aquí me han dicho que la defensa de Sebastopol sólo se puede comparar con la de Zaragoza» (151).

JACK WEINER
Department of Spanish and Portuguese
University of Kansas
LAWRENCE, KANSAS, 66044 (USA).

(147) CALDERÓN DE LA BARCA: *Op. cit.*, I, 419.
(148) JUAN DE VALERA: *Obras completas* (Madrid, 1958), III, p. 156.
(149) *Ibídem*, p. 98.
(150) *Ibídem*, p. 94.
(151) *Ibídem*, p. 79.

DOCE POEMAS DE ODISEAS ELITIS

POR

VICTORIA HATZIGEORGIU y MARIA ROSA GARBERO

La mayoría de los poetas griegos contemporáneos —no hablemos de la literatura griega moderna en general—, a pesar de la afinidad debida al llamado carácter mediterráneo, es casi totalmente ignorada por el hablante español. Dos nombres son hasta un cierto grado familiares: Kazantzakis y Seferis. Pero Kazantzakis es sobre todo prosista, divulgado a través de traducciones indirectas que lo desvirtúan, y Seferis se descubre —por así decirlo— con motivo del premio Nobel y en versiones parciales.

Odiseas Elitis constituye desde hace años una de las personalidades más valiosas dentro del movimiento poético de nuestros días. Los hechos sobresalientes de su historia literaria se resumen como sigue: Cretense, nace en 1911. Su verdadero nombre es Odiseas Alepoudelis. En noviembre de 1935 presenta sus primeras colaboraciones en la revista de vanguardia Ta ellenniká grámmata («Letras griegas»). Asombran por la audacia de su forma y la riqueza de las nuevas perspectivas. El punto de partida es surrealista, y manifiesta una nueva realidad lírica con un mensaje existencial despojado de programas y libre de modelos, ya que su nuevo lenguaje expresa exactamente el soleado paisaje del Ego sin acudir a Valéry, por ejemplo, como era de rigor, pero, por otra parte, el renovado proceso poético fresco, ágil, virginal, no deja de ser clásicamente griego, una voz muy conocida, plena de reminiscencias. En 1940 aparece su primera colección Orientaciones, y tres años después, la segunda: Sol el primero. De inmediato es abiertamente conocido en su país a través de la publicación de un extenso poema: Canto heroico y fúnebre por el subteniente caído en Albania (1945), inspirado en la guerra greco-italiana del 40, acontecimiento que señala para los griegos quizá el hecho nacional más significativo después de la revolución de la independencia (1821). Siguen en 1947 La bondad en el paso de los lobos, y en 1956, La Albaniada —sólo presentación radial, y de la primera parte—, cuyas fuentes de inspiración son las mismas. Llegamos en este momento a la obra que estaba destinada a ser un hito no sólo en su evolución creadora, sino también en la historia del espíritu griego actual: el Digmum

est («*Axion estí*»), *editado en 1959-1960. En ella el poeta regresa a esquemas antiguos, pero con una introspección excepcional. La estructura en tres partes: «Génesis», «Pasión» y «Dignum est», es medieval. Una vez más la alientan trágicas peripecias nacionales, dieciséis años a partir de 1941, si bien con retrospección al mundo antiguo. Una fluida prosodia bizantina surge de sus versos libres, y ha sido expresada con mucha belleza por el compositor Theodorakis, y tan popularizada que verso y canto resultan inseparables.*

Los problemas enfrentados en la traducción de Elitis son serios. Se deben no tanto a las dificultades generales en el paso de una lengua a otra, de una modalidad de expresión a otra, como a la conservación de un mágico estilo personal de vías surrealistas y a un instinto poético y una disciplina íntima que utiliza en juego libre elementos contrapuestos, palabras o giros clasicistas, cultistas y vulgares, y no vacila en plasmar cuando una extraña actitud lo requiere. Es nuestro deseo creer que para este trabajo no contábamos con mayores posibilidades de resultado. Respecto a la selección, seguimos el criterio del profesor Linos Politis en el séptimo tomo de su Antología poética *(ediciones «Galaxias», Atenas, 1967, pp. 234-235). No agregamos fragmentos del* Canto heroico y fúnebre por el subteniente caído en Albania *y del* Dignum est *por su misma naturaleza y difícil calidad poética. Esperamos que a través de esta versión el lector encuentre aquel adjetivo aproximado que se requiere para el poeta.*

Salónica (Grecia).

DEL EGEO

El amor
El archipiélago
Y la proa de su espuma
Y las gaviotas de sus sueños
En su más alto mástil el marinero agita
Una canción

El amor
Su canción
Y los horizontes de su viaje
Y el eco de su nostalgia
En su roca más húmeda la novia aguarda
Un barco

El amor
Su barco
Y el descuido de sus etesios
Y el foque de su esperanza
En su más suave ondulación una isla mece
La llegada.

TIEMPO SERENO

II

Cielo de pura sangre
Dedos que llevó corriente
Pasada por el sueño.

En los tiernos laureles
Desnudo yace el día.

XII

Al arroyuelo que está al sol
Como adjetivo diario
Habla la alondra
Ni siquiera sabe cómo vino a vivir
En distracción
Infinita
Como bebió tantos momentos matinales
Y rasga con su luz
La eternidad.

EDAD DEL ALBO RECUERDO

Olivares y viñas lejos hasta el mar
Rojas barcas pescadoras más lejos hasta el recuerdo
Dorada cobertura de agosto en el sueño del mediodía
Con algas o caracolas. Y aquella nave
Recién salida, verde, que lee todavía en la paz del golfo de las aguas
[«Dios provee»

Pasaron los años hojas o piedrecillas
Recuerdo a los niños, a los marineros que partían
Pintando las velas como su corazón
Cantaban los cuatro puntos cardinales
Y tenían vientos del Norte dibujados dentro del pecho

Qué buscaba cuando llegaste pintada por la salida del sol
Con la edad del mar en los ojos
Y con la salud del sol en el cuerpo—qué buscaba
Hondo en las grutas marinas dentro de los espaciosos sueños
Donde el viento espumaba sus sentimientos
Desconocido y albo, grabando en mi pecho su emblema marino

Con la arena en los dedos cerraba los dedos
Con la arena en los ojos apretaba los dedos
Era la pena—
Recuerdo que era abril cuando sentí por primera vez tu peso humano

Tu cuerpo humano arcilla y pecado
Como nuestro primer día en la tierra
Estaban de fiesta las amarilis—Pero recuerdo que te dolió
Era una mordedura profunda en los labios
Una honda uñada en la piel hacia donde el tiempo se graba para [siempre
Te dejé entonces

Y un hálito clamoroso levantó las casas blancas
Los blancos sentimientos recién lavados sobre
El cielo que alumbraba con una sonrisa

Ahora tendré cerca un cántaro de agua inmortal
Tendré un esquema de libertad de viento que sacude
Y aquellas tus manos donde será atormentado el Amor
Y aquel caracol tuyo donde resonará el Egeo.

EL GRANADO LOCO

Espíritu inquisidor matutino *à perdre haleine*

En estos blancos patios donde sopla el Noto
Silbando en arqueadas cámaras, dime: ¿es el granado loco
Que se agita en la luz distribuyendo su fructífera sonrisa

Con obstinación y susurros de viento; dime: es el granado loco
Que convulsiona el alba con follajes recién nacidos
Abriendo todos los colores en lo alto con estremecimiento del triunfo?

Cuando en los campos en que se despiertan las muchachas desnudas
Siegan con sus manos rubias los tréboles
Volviendo los confines de sus sueños; dime: ¿es el granado loco
Que pone cándido en sus verdes cestos las luces
Que rebalsa de cantos su nombres; dime:
Es el granado loco que combate el nublamiento del mundo?

En el día que por sus celos se adorna con siete clases de alas
Fajando el sol eterno con miles de prismas
Enceguecedores; dime: ¿es el granado loco
Que arrebata unas crines con cien varazos en su carrera
Nunca triste, nunca rezongón; dime: es el granado loco
Que grita la nueva esperanza que surge?

Dime: ¿es el granado loco que saluda a la distancia
Sacudiendo un pañuelo de hojas de fuego refrescante
Un mar parturiento con mil y un barcos
Con olas que mil y una vez se mueven y van
A playas inodoras; dime: es el granado loco
Que chirria las velas a lo alto en el aire diáfano?

Muy alto con el albo racimo que se enciende y que está de fiesta
Arrogante, pleno de peligro; dime: ¿es el granado loco
Que rompe con su luz en el centro del mundo el mal tiempo del
[demonio
Que más allá hasta más allá el azafranado extiende cuello del día
El muy bordado por las canciones dispersas; dime: ¿es el granado
Que apresuradamente desabrocha las sedas del día? [loco

En faldas del primero de abril y cigarras del quince de agosto
Dime: ¿éste que juega, éste que se exaspera, éste que seduce
Quitando del terror su mala y tenebrosa oscuridad
Derramando en los golfos del sol los pájaros embriagadores
Dime: éste que abre las alas en el seno de las cosas
En el seno de nuestros profundos sueños, es el granado loco?

II

Cuerpo del verano

Hace tiempo que se oyó la última lluvia
Sobre las hormigas y lagartijas
Ahora el cielo quema interminable
Los frutos pintan sus bocas
Los poros de la tierra se abren lentamente
Y junto al agua que gotea silabeando
Una enorme planta contempla en los ojos al sol

Quién es éste que yace sobre los arenales
De espaldas fumando hojas de olivo plateadas
Las cigarras se calientan en sus oídos
Las hormigas trabajan en su pecho
Lagartijas resbalan en la hierba de sus axilas
Y por las algas de sus pies suave pasa una ola
Enviada por la pequeña sirena que cantó:

¡Oh cuerpo del verano, desnudo, quemado
Comido por el aceite y por la sal
Cuerpo de la roca y estremecimiento del corazón
Gran agitación de la melena del mimbre
Aliento del vasilico encima del ondulado pubis
Lleno de estrellitas y agujas de pino
Cuerpo profundo navío del día!

Llegan lluvias lentas, pesados granizos
Pasan castigadas las tierras firmes en las uñas del viento helado
Que se ennegrece en lo hondo con oleaje enfurecido
Las colinas se zambullen en las espesas ubres de las nubes
Sin embargo, detrás de todo esto sonríes despreocupada
Y reencuentras tu hora inmortal
Como en las arenas te reencuentra el sol
Como en tu desnuda salud el cielo.

IV

Bebiendo sol de Corinto
Leyendo los mármoles,
Salvando viñas-mares
Apuntando con el harpón
Una promesa-pescado que resbala
Encontré las hojas donde el salmo del sol aprende de memoria
La tierra viva que el deseo se alegra
De abrir

Bebo agua, corto fruto
Hundo mi mano en el follaje del viento
Los limoneros riegan el polen del verano
Los pájaros verdes rasgan mis sueños
Parto con una mirada
Mirada amplia donde el mundo resurge
Hermoso desde el principio en las medidas del corazón.

VII

Abajo, en la era de la margarita
Entraron en un baile loco las abejitas
Transpira el sol, tiembla el agua
Sésamos de fuego lento caen
Espigas en lo alto curvan el cielo moreno

Con labios broncíneos, cuerpos desnudos
Chamuscados en el encendedor del frenesí
¡Eé! ¡Eé! Pasan traqueteando los cocheros,
En el aceite de la bajada los caballos se hunden
Los caballos sueñan
Una ciudad fresca con pilas de mármol
O una nube de tréboles lista a derramarse
En las colinas de los árboles delgados que escaldan sus oídos
En las panderetas de los grandes campos que retozan sus bostas
Más allá, dentro de los dorados sorgos duermen marimachos
Su sueño huele incendio
En sus dientes el sol tiembla
De su axila dulcemente gotea la nuez moscada
Y la respiración ebria con pesados golpeteos trastabilla
En la azalea en la élisa y en el sauce oloroso

XVI

Con qué piedras qué sangre y qué hierro
Y qué fuego estamos hechos
Mientras parecemos de simple nube
Y nos apedrean y nos gritan
Viajeros del aire
El cómo pasamos nuestros días y nuestras noches
Un dios lo sabe

Amigo mío cuando enciende la noche su pena eléctrica
Veo el árbol del corazón que se extiende
Tus manos abiertas bajo una idea inmaculada
Que ruegas sin descanso
Y que nunca desciende
Años y años
Aquélla arriba, tú acá

Más la visión del deseo despierta un día carne
Y allí donde antes no destellaba nada excepto desierto desnudo
Ahora ríe una ciudad hermosa como la quisiste
Estás cerca de verla, te espera
Da tu mano para que vayamos antes de que el amanecer
La bañe con alaridos de éxito
Da tu mano antes de que se reúnan pájaros
En las espaldas de los hombres y lo canten
Cómo al fin pareció que llegaba desde lejos
La visible-desde-el-mar virgen Esperanza!

Vamos juntos y que nos apedreen
Y que nos griten viajeros del aire
Amigo mío quienes no sintieron nunca con qué
Hierro con qué piedras qué sangre qué fuego
Construimos soñamos y cantamos!

VARIACIONES SOBRE UN RAYO DE SOL

IV

El anaranjado

Tanto lo embriagó el jugo del sol
Que inclinó su cabeza y aceptó ser
Lentamente el pequeño Anaranjado!

Así mientras blanco brillaban los siete cielos
Así mientras tocaban un fuego los cristales
Así mientras relumbraban colas de golondrinas
Se asombraban arriba los ángeles y abajo las doncellas
Se asombraban arriba las cigüeñas y abajo los pavos reales
Y todos juntos se reunieron y todos juntos lo vieron
Y todos juntos le gritaron: Anaranjado!

Se emborracha la vid y el escorpión, se emborracha todo el mundo
Mas la picadura del día no abandona el dolor
Le dice el martín pescador enano dentro de los gusantitos
Le dice el golpe del agua dentro de los momentos dorados
Le dice la frescura en el labio superior del buen viento norte!

Levántate pequeño pequeño pequeño Anaranjado!
Como te conoce el beso nadie te conoce
Ni te conoce el sonriente Dios
Que con su mano abierta en la reflexión solar
Te muestra desnudo a sus treintaidós vientos!

LACONICO

El dolor de la muerte me incendió tanto que mi brillo regresó al sol

Aquel que ahora me envía dentro de la total conjunción de la piedra
[y del aire,

Bien, éste que buscaba, s o y.

Oh hilado verano, juicioso otoño,

Mínimo invierno,

La vida ofrece el óbolo de la hoja del olivo

Y en la noche dentro de los inconscientes con un pequeño grillo
[reafirma la legalidad de lo inesperado.

LA AUTOPSIA

Bien, se encontró que el oro de la raíz de olivo había goteado en las
[hojas de su corazón.

Y de las tantas veces que veló, cerca del candelero, esperando el ama-
[necer, una quemazón extraña le había robado las entrañas.

Un poco más abajo de la piel, la línea cianótica del horizonte coloreada
[intensamente. Y abundantes rastros de blanco en la sangre.

Las voces de los pájaros, que había aprendido de memoria en las horas
[de gran soledad, parece que rebalsaron todas juntas tanto que
[no era cómodo para el cuchillo avanzar a gran profundidad.

Más bien la intención bastaba para el Mal,

Que lo enfrentó —es visible— en la posición que asusta del inocente.
[Abiertos, orgullosos sus ojos, y que todo el bosque se moviera
[todavía encima de la inmaculada retina.

En el encéfalo nada, excepto un eco del cielo destrozado.

Y sólo en la concha de su oído izquierdo, poca y delgada, finita arena,
[como en las caracolas. Lo que significa que muchas veces había
[caminado junto al mar muy solo con la herida del amor y el
[clamor del viento.

En lo que se refiere a estos polvos de fuego en el pubis, muestran que
[en verdad iba muchas horas delante, cada vez que se unía con
[mujer.

Tendremos frutos prematuros este año.

Versión e introducción de

María Rosa Garbero y
Victoria Hatzigeorgiu de Hassiotis

Nea Damarkín, 18
Thessalonika (Grecia)

EL HISPANISMO DE PAUL VERLAINE

POR

RAFAEL FERRERES

En la segunda página de *Confessions* (1893), al evocar Paul Verlaine la figura de su padre, cuando el poeta era aún niño, nos dice el orgullo que le producía contemplar el vistoso uniforme paternal del que prendían dos condecoraciones: una española y la otra francesa (1). En el ambiente familiar de su infancia y, también, en sus lecturas juveniles, encontró un clima propicio para interesarse por la literatura española y sentir una simpatía un poco pintoresca, más afectiva que científica, por España y lo español. España estaba de moda en el romanticismo francés (2). Raro es el poeta romántico de aquel país que no poetiza sobre temas españoles. He aquí unos pocos ejemplos:

Andrea Chénier dejó, sólo comenzado, el poema que debía tener doce mil versos, titulado *L'Amérique,* cuyas fuentes de inspiración eran *Os Lusiadas* y la *Araucana* y Ercilla el héroe.

A Chateaubriand le da por el mundo árabe español de colorido brillante, con su novela *La aventura del último Abencerraje,* escrita en 1807 y no publicada por razones políticas hasta 1826. También aparece España en su famoso *Itinerario* (1811). Los problemas políticos españoles le inclinan a apoyar al nefasto Fernando VII y mandar la lamentable expedición de los cien mil hijos de San Luis (1823), así llamada aunque el número de los tales hijos no pasase de sesenta mil. En-

---

(1) Es inexacta la información que nos da el biógrafo de Rubén Darío, Francisco de Contreras, en su libro *Los modernos* (París, 1909): «Nos aproximamos a la lápida y leemos la inscripción en que el nombre del humilde cantor de *Cordura* aparece exornado con los títulos de Caballero de la Legión de Honor y Caballero de la Orden de Isabel II.»

En la lápida sepulcral del cementerio de Batignolles se lee:

«CI-GISENT / NICOLAS AUGUSTE VERLAINE / Capitaine du Génie / Chevalier de la Légion d'honneur / et de Saint Ferdiñand d'Espagne / né le 21 Mars 1798 / décédé le 31 Décembre 1865. / ELISA STEPHANIE JULIE / JOSEPH DEHEE épouse de / NICOLAS AUGUSTE VERLAINE / née le 23 Mars 1809 / décédée le 21 Janvier 1886. / PAUL VERLAINE / POÈTE / décédé le 8 Janvier 1896 / d'âge de 51 ans / GEORGES VERLAINE / 1871-1926. / DE PROFUNDIS.»

El padre de Verlaine se enroló al ejército de Napoleón y tomó parte en las últimas campañas del imperio napoleónico (1814-15). No sabemos si participó en la campaña de Los cien mil hijos de San Luis, donde quizá pudo ganarse la orden militar española.

(2) LÉON-FRANÇOIS HOFFMANN: *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850,* Presses Universitaires de France, París, 1961.

tre ellos vino Eugenio Sue y quizá el padre de Verlaine, entonces de veinticinco años y militar de profesión.

Alfredo de Vigny, en 1823, escribe en los Pirineos el largo poema trágico *Dolorida,* que lleva esta cita en español, que él llama proverbio: «Yo amo más a tu amor que a tu vida.» En 1822, el extenso *Le Trappiste,* sobre un hecho real. Poetizó sobre el mismo asunto Ernest de Ploneville, en su elegía heroica *Le Trappiste.*

Musset comienza sus *premières poesies* con un largo poema titulado *Don Páez,* de ambientación madrileña con amores y muertes, escrito en 1829. Siguen *L'Andalouse,* con fundamentales errores geográficos, *Madame la Marquise, A Pepa, A Juana.* Cita, de pasada, a Calderón en la dedicatoria de *La coupe et les lèvres.* En 1830 da sus *Contes d'Espagne et d'Italie.*

Víctor Hugo, cuyo entusiasmo por España ha sido estudiado por A. Morel-Fatio, Menéndez y Pelayo, Andrés Maurois (3), entre otros, gustó también del ambiente arábigo español («car l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est á demi-africaine...», prefacio a *Les Orientales*). Se entusiasmó con el *Romancero heroico,* que su hermano Abel tradujo al francés en 1822. Se inspiró en la época histórica de nuestro Siglo de Oro. Como otros contemporáneos suyos, pone citas en español. Por ejemplo, en su poema «Granada»: «Quien no ha visto Sevilla / no ha visto maravilla.» No olvidemos la contraseña *Hierro,* palabra clave en el turbulento estreno parisiense de su drama *Hernani.*

Carlos Baudelaire también participa de este interés y curiosidad por España. Por una parte, lo convencional *(A une Madone, Ex-voto dans le goû espagnol),* por otra, su admiración por Goya *(Les Phares)* y su piropo a *Lola de Valence,* pintada magistralmente por Manet. El cuarteto de Baudelaire acompañaba al grabado que de la bailarina se hizo después (1863).

De importancia también son la serie de valiosos libros de viajes, como el admirable de Teófilo Gautier, *Voyage en Espagne* (1845), tan penetrantemente analizado por Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas.* El curiosísimo *De París a Cádiz* (1847), de Alejandro Dumas, padre. El de Edgar Quinet, *Mes vacances en Espagne* (1846). Los de Georges Sand, Charles Dembowski, el pintor Regnault, Charles Davillier —con los dibujos de Gustave Doré—, etc.

Todos estos escritores y pintores fueron conocidos por Paul Verlaine, y algunos de ellos ejercieron influencia en él. Claro que no podía salir

(3) A. Morel-Fatio: *Etudes sur l'Espagne,* París, 1888, pp. 86-95. y 177-195. Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas,* edición nacional, V, pp. 401-405. A. Maurois: *Olympio ou la vie de Victor Hugo.* Traducción española, Barcelona, 1956.

de estos poemas, dramas y libros una estampa verdadera de España, que tenía que ser rectificada cuando se la conocía bien al visitarla, pero aun así, a veces seguía la ceguera. Nos dice Gautier:

> Il [el compositor Hippolyte Manpou] croyait comme nous aux sérénades, aux alcaldes, aux mantilles, aux guitares, aux castagnettes, à toute cette Italie et à cette Espagne un peu de mise à mode par l'auteur de Don Páez, de Portia et de la Marquise d'Amaegui (4).

Conocimiento del español de Verlaine

Sobre el conocimiento de la lengua castellana que poseía Paul Verlaine tenemos algunos datos no precisos, desgraciadamente, y hasta contradictorios. Los escritores y críticos que se han ocupado de esta cuestión oscilan de un extremo a otro: desde negarle un elementalísimo entendimiento de nuestro idioma hasta considerarle capaz de la comprensión cabal de los textos que leyó en castellano.

Rubén Darío —testigo sospechoso, como en seguida explicaré— asegura:

> Me habían dicho que Maréas sabía español. No sabía ni una sola palabra. Ni él ni Verlaine, aunque anunciaron ambos, en los primeros tiempos de la revista *La Plume*, que publicarían una traducción de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (5).

Darío publicó su *Autobiografía* en 1912, es decir, unos veinte años más tarde de su entrevista relámpago con Verlaine, y la memoria le falló bastante. Cuando nos narra la visita que hizo a Verlaine en el café D'Harcourt —no indica la fecha—, encontró a su amado ídolo completamente borracho y rodeado de gente. La acogida que le dispensó, al serle presentado por el español aparisinado Alejandro Sawa, fue displicente y violenta. En balbuceante, por la emoción, y pésimo francés, manifestó el cordial Rubén Darío su admiración por el poeta pronunciando, poco oportunamente, la palabra *gloire*. Verlaine, hasta entonces callado, le lanzó este intemperante exabrupto: «La gloire...! La gloire...! Merde! Merde encore!», mientras que con manifiesta irritación golpeaba la mesa del café.

Por lo que sacamos de lo escrito por Rubén Darío, éstas fueron las únicas palabras, la única conversación que hubo entre estos dos inmensos poetas. Las otras veces que Rubén Darío acudió a verle al citado café, parece ser que no se atrevió ni a chistar. El gato escaldado...

(4) *Histoire du Romantisme*, París, 1929, p. 224.
(5) *Autobiografía*, Madrid, 1920, pp. 117-18.

Además, suponemos, que Verlaine, con bastantes copas de sobra en el cuerpo, no estaba para temas filológicos. No hubo, pues, ni amistad entre ellos ni ocasión de comprobar hasta dónde alcanzaban los conocimientos de la literatura y de la lengua españolas de su admirado y venerado maestro.

Dámaso Alonso sigue casi el parecer de Rubén Darío sobre la nula preparación de Verlaine en la lengua castellana:

> Sabido es también el escaso conocimiento que Verlaine tenía de la lengua de España. ¿Cómo, si no, la adopción para otra poesía de aquel grotesco lema: Capelli d'angeli. Friandise espagnole? (6).
>
> Por esos años, un gran poeta francés de medianas costumbres que —aunque se haya dicho otra cosa— no sabía español (se había detenido justamente en las primeras páginas de la gramática castellana), Paul Verlaine (1844-1896), le había dado la ventolera de ensalzar a Góngora (7).

Georges Izambard —el querido y admirado profesor de retórica de Arturo Rimbaud, en Charleville, que tan eficaz, cordial y generosamente intervino en la vida adolescente del genial poeta—, ostentando el cargo de «président des Amis de Verlaine», se manifestó de esta manera en su artículo «De l'espagnolisme de Verlaine»:

> Le mot Espagnolisme paraîtra quand même trop ambitieux, je le dis, si l'on s'attend à un hispanisme doctrinal et doctoral, vulgarisateur et rayonnant, ou livresquement documenté. Le sien fut aussi intime que spontané (8).

El propio Izambard, en el mismo artículo, página 100, considera equivocada la tajante afirmación de Lepelletier —amigo íntimo de Verlaine desde los años escolares— sobre los estudios de español de nuestro poeta:

> Il voulut apprendre tout seul l'espagnol. Il m'écrivait, le 10 septembre 1864 pour me demander de lui prêter mon dictionnaire spagnol. Je ne crois pas qu'il ait alors de sérieux progrès dans la langue de Cervantès, et je crois que par la suite il oublia tout ce qu'il avait pu en apprendre. Il voulut traduire un des drames de Calderón: *À outrage secret vengeance secrète.* Ce projet ne fut pas réalisé: j'apprenais moi-même l'espagnol à cette époque, et je ne me souviens pas que Verlaine ait jamais conversé avec moi en cette langue, ni qu'il m'ait même questionné sur cet idiome sonore et assez difficile à l'oreille, pour les Français septentrionaux. Tout parait s'être borné, dans son accès d'hispanolâtrie, à la admiration justifié et réiterée pour l'auteur du *Médecin de son honneur* et à l'emprunt de mon dictionnaire espagnol, auquel j'adjoignis le *Sobrino,* grammaire de la langue castillane.

(6) *Estudios y ensayos gongorinos,* Madrid, 1955, p. 520.
(7) *Góngora y el «Polifemo»,* Madrid, 1961, p. 250.
(8) *Hispania,* núm. 2, París, 1918, pp. 97-112.

Por de pronto, podemos añadir en seguida, que entre los libros que formaban la biblioteca de Verlaine había varios diccionarios españoles. Ignoramos si entre ellos se encontraba el que le prestó Lapelletier.

A los diecinueve años, según el profesor Antoine Adam (9), o a los veinte, según el testimonio de Lepelletier, emprende Verlaine sus estudios de castellano que abandona después de unos meses, y que reanuda en 1873 mientras está recluido en la cárcel belga. Otro apoyo a esta opinión es la del gran conocedor verleniano V. P. Underwood: «Les documents prouvent que celui-ci étudiait avec application l'espagnol dan les six derniers mois de ses *loisirs belges* et durant l'été 1875 avec Cervantès» (10).

Paul Verlaine nos da a conocer su método de aprender idiomas:

> ... Accablé de besogne — Je me colle à l'italien despuis quelques jours, bûchant la *Divine Comédie*, —et à l'español [sic] avec Cervantès. C'est mon principe (qui n'est pas philomagâteux) de commencer par les vieux écrivains. C'est ainsi que Shakespeare m'a appris l'anglais. Les mots courants, les modernités viennent apprès, de soi —Et puis je fais des versses!... (11).

A veces, indica Underwood (p. 168), Verlaine se servía para sus estudios del inglés de una traducción que confrontaba con el original. En realidad aplicaba un método o procedimiento para aprender lenguas extranjeras bastante parecido al utilizado por don Miguel de Unamuno —que tan poco admiraba a Verlaine, aunque no pudo evitar su influencia— al enseñar el griego a sus estudiantes en la Universidad de Salamanca: «Yo procuro enseñar la lengua griega y no la gramática de esa lengua» (12).

Consta que Verlaine fue un buen latinista en sus años del Licéo y que algunas veces escribió cartas en latín a sus amigos. Es divertida la anécdota que ocurrió, motivada por él, en una clase de latín cuando estudiaba el bachillerato.

A pesar de seguir ese método personal y discutible para el aprendizaje de las lenguas extranjeras, de vez en cuando claudicaba y tenía que agarrarse, como cualquier prudente y metódico colegial, a la gramática. Gracias al conocimiento del importantísimo, para los estudios verlenianos, *Carnet personnel de Verlaine* (13), que el poeta utilizó

---

(9) VERLAINE: *L'homme et l'œuvre,* París, 1953, p. 36.

(10) *Verlaine et l'Angleterre,* París, 1956, p. 236.

(11) HENRI MONDOR: *L'amitié de Verlaine et Mallarmé,* 1940, p. 43. Citado este texto por Underwood, p. 236. Underwood insiste que la ortografía *español* es la habitual de Verlaine y que en ocasiones los impresores la han cambiado por la traducción francesa.

(12) *Mi vida y otros recuerdos personales,* Buenos Aires, 1959, p. 90.

(13) V. P. UNDERWOOD:. «Le carnet personnel de Verlaine», *Revue des Sciences Humaines,* Lille, 1955, pp. 177-226.

durante quince años, sabemos que una hoja separada de él contiene, en sus dos páginas, verbos españoles. Se ha dicho que la letra de esa hoja pertenecía a Rimbaud, pero Underwood, de manera convincente, prueba que es de Verlaine.

Como algunos de sus compatriotas románticos y de su momento, le gusta emplear palabras españolas, inglesas e italianas en sus cartas, prosas y poesía. En su correspondencia, por ejemplo, pone el día y mes de las fechas en español (14), la firma con el nombre de Pablo, el encabezamiento con «Mi bueno» (15), intercala refranes como el de «Margaritas...» (16).

En una carta (Mons, 8 de septiembre de 1873) dirigida a Lepelletier, figura la siguiente poesía que luego incluyó en *Jadis et Naguère:*

DIZAIN MIL HUIT CENT TRENTE

Je suis né romantique et j'eusse été fatal
En un frac très étroit aux boutons de métal,
Avec ma barbe en pointe et mes cheveux en brosse
Hablant español, très loyal et très féroce,
L'oeil idoine à l'oeillade et chargé de défis.
Beautés mises à mal et bourgeois déconfits
Eussent bondé ma vie et soulé mon coeur d'homme.
Pâle et jaune, d'ailleurs, et taciturne comme
Un infant scrofuleux dans un Escurial...
Et puis j'eusse été si féroce et si loyal!

Este «*Hablant español*, muy leal y muy feroz» nos deja un poco perplejos sobre su dominio de nuestra lengua en cuanto a la escritura y conversación. Claro, cosa muy evidente es, que no es lo mismo leer y entender lo que se lee, en un idioma extranjero, que hablarlo y aún más difícil escribirlo. Por otra parte, en esto de la ortografía, Paul Verlaine, por su enorme despreocupación, no ponía cuidado en no cometer errores. También carecía de un mínimo de picardía para consultar amigos que pudieran ayudarle o consultar la gramática y el diccionario en casos de vacilación, frecuentes en él. Estas faltas de ortografía no eran exclusivas de su castellano. Las cometió también garrafales en inglés —él, que enseñó esa lengua— y hasta en francés; faltas graves aun en nombres propios célebres, así «Didorot» por Diderot, «Thodoro» de Banville por Théodoro, «Duckens» por Dickens... Considerando esta cuestión, escribe Underwood:

---

(14) *Correspondance de Paul Verlaine,* I, París, 1922, pp. 149 y 192.
(15) *Correspondance...*, I, p. 14. También empleaba *My good,* siendo así que tales expresiones no se usan ni en español ni en inglés.
(16) *Correspondance...*, III, París, 1929, p. 356.

> ... l'orthographe, pour Verlaine, n'était pas chose facile, qu'il avait la plume quelque peu désordonnée et qu'un effort considérable s'imposait à lui pour arriver à une rédaction satisfaisante. C'est ce que confirme d'ailleurs l'état du texte de ses vers dans les éditions faites du vivant du poète, qui a laissé passer d'édition en édition plusieurs erreurs qui ne se trouvent pas dans les manuscrits. Des besognes fastidieuses, comme la correction des épreuves, n'ont pas dû être son fort (17).
>
> Ces ignorances, les fautes de grammaire, d'orthographe, de ponctuation que nous présente un peu partout le carnet, nous démontrent que ce poète si subtil ne fut pas, comme tel autre grand écrivain, maître de sa langue. C'est une possession incertaine, et cette incertitude en est pour beaucoup dans les qualités spéciales de ses vers, où, pourtant, il paraît si sûr de ses moyens. N'est-ce pas en s'astreignant à la discipline de la mesure, du cadre prosodique, en *cherchant le mot et la formule,* que son instrument s'affine, se perfectionne, se définit? Si finalement, dans son vers, il emploie *avec quelque méprise* tel vocable qui lui a coûté des recherches ou qui plaît à sa fantaisie, ce sera au moment même où le tâtonnement devient triomphe (18).

La incorrecta cita «*Capellos de Angelos* (Friandise espagnole)», que figura en su poesía «A la princesa Roukine», en su libro *Parallèlement,* nos ha sido advertida por Dámaso Alonso. (En la edición cuidada por Y.-G. Le Dantec —Bibliothèque de la Pleiade, Paris, 1942— aparece la cita tal como la transcribo arriba.) Cabe hacer algunas consideraciones sobre ella. En primer lugar, Verlaine conocía la existencia de este dulce —golosina le llama él— español. Es posible pensar en una errata: la confusión de la *b* en *p* de *Capellos* y, si así fuera, quedaría incorrecta la formación del plural de *Angel.* Además la expresión española, como se sabe, es «Cabello de ángel». Si, por el contrario, tomó palabras italianas creyéndolas españolas por su gran semejanza, formó el plural a la manera castellana añadiendo una *s* a las palabras terminadas en *o,* pues nada tiene que ver el plural por él empleado con el italiano. Indudablemente Verlaine se mostró, una vez más, fiel a las características ortográficas que le sitúa Underwood. También, de no haber sido tan despreocupado en estas cosas y en tantas otras más importantes, hubiera podido acudir al *Diccionario de Sobrino,* que posiblemente tenía en su biblioteca, y allí hubiera encontrado la expresión exacta (19).

---

(17) *Carnet personnel...,* p. 204.

(18) *Carnet personnel...,* p. 222.

(19) Existían varias ediciones del diccionario de François Sobrino, Maître de la Langue Espagnole en la Cour de Bruxelles. He consultado la «Edition Nouvelle», Bruselas, 1721. Poseo la quinta edición, 1751. Más tarde fue aumentada, un volumen más a los dos de Sobrino, por Francisco Cormon, maestro de Arte de la Universidad de París y de Lengua Castellana, Amberes, 1776.

Además de la gramática española, varias ediciones, Sobrino publicó unos curiosos *Diálogos nuevos en español y francés,* para aprendizaje de estas lenguas. La edición de esta obra que tengo es la VI, Aviñón, 1778.

Algo parecido podemos decir de la dedicatoria que puso el poeta François Coppée: «Las Amigas en s'amigo don Francisco Coppée, son dirigador, Pablo de Herlañez.» Se trata del envío de sus seis sonetos *Les Amies* (1867), luego incluidos en *Parallèlement* (1889). Otro ejemplo de mezcla de idiomas y, también, de castellanizar vocablos franceses: el «diriger», los dos posesivos mal empleados.

Ciertamente el gran poeta estaba muy deficiente en ortografía y sintaxis y, seguro, que no se tomaba la molestia de tener un diccionario y una gramática a su lado cuando se ponía a escribir en la lengua de su idolatrado Calderón. Pero Verlaine, para su descanso, no era un profesor ni un erudito. Las censuras que se han hecho a un Lessing, por ejemplo, sobre su conocimiento del castellano —él que tanto dogmatizó en su crítica— no caben ni pueden ser aplicadas a Verlaine. Si fue un completo desordenado en su vida sin aceptar nunca una disciplina ni norma, no iba a variar y aprender idiomas con un rigor de opositor a cátedras. Su inteligencia extraordinaria, su conocimiento del latín, sus pinitos de italiano y su lectura de autores castellanos le permitían, indudablemente, un entendimiento —no podemos calibrar hasta qué punto— de los libros de esos escritores amados por él. Lo que no se le puede negar es la curiosidad que sintió por la literatura española, su prurito de conocer el español y otros idiomas. Este «Loyola», como le llamaba burlonamente Arturo Rimbaud por su conversión católica y por su españolismo, con cierto humor nos proclama su dominio de lenguas en un pasaje de *Mes Hôpitaux* (capítulo V):

> Comme peu après il redescendait par un escalier très pien, ma foi! et s'apprêtait de sa jambe malade à quitter ce seuil inhospitaler, la dame de la maison tout étonnée de le revoir:
> —Arrètez!
> —Pourquoi? Per che? Wat [sic] for?
> (car la poète est polyglotte.)

«Pablo de Herlañez»

En agosto de 1863 —tenía entonces diecinueve años— aparece, con el título *Satirittes,* la primera publicación de Verlaine en la *Revue du Progrès,* que se había fundado ese mismo año. Es un soneto que lo firma con el nombre de Pablo (20). Su segunda obra aparecida, un fo-

(20) Lo recoge después en *Poèmes saturniens,* con el título «Monsieur Prudhomme». Véase la edición de Le Dantec, París, 1942, p. 864. También Pierre Martino: *Verlaine,* París, 1951, p. 40.

lleto: *Les Amies. Sonnets par le licencié Pablo de Herlañez* (21). «Ségovie, 1868.» Esta publicación fue impresa clandestinamente en Bruselas sin indicar lugar ni nombre del impresor (22). ¿Adoptó este seudónimo por su naciente entusiasmo o pintoresquismo español o, quizá, para salvaguardarse de los riesgos que tan escandaloso —entonces— folletó tenía y que fue motivo para tenérselas que ver con la justicia de Lille por haber entrado fraudulentamente diez ejemplares en Francia? Sea lo que fuere, la cosa es que convirtió, a su manera, su nombre y apellido a la española. Para que no cupiera duda de su raíz castellana, escogió nuestra singular grafía de la *ñ*. Como no podía menos de esperarse, siguiendo la moda, había que colocar la inevitable y distinguida *h*, característica del tiempo literario, como nos apercibe Theophile Gautier: «Les mèdaillons des camarades, modelés par Jehan du Seigneur — notez bien cet *h*, il est caractéristique du temps» (23). Víctor Hugo elegió como palabra-clave o contraseña el vocablo *Hierro*, nada fácil para la fonética francesa, el día del estreno de su drama romántico *Hernani ou L'Honneur castillan* (1830).

Pablo de Herlañez o Pablo María de Herlañez —él recibió de segundo nombre de pila Marie—, como se firmaba en otros escritos (24), suena perfectamente en español. Fue esta caprichosa manera de llamarse un seudónimo que no llegó a popularizarse como el perfecto anagrama que se inventó de «Pauvre Lelian». De todas formas, le fue querido y aparece con cierta frecuencia en cartas y aun en poemas. Entre ellos: *Faut Hurler avec les Loups!* Théâtre des Folies Hainaut. Chansonette par M. Pablo de Herlañez, Chantée par Ed. Lepelletier.» Lleva fecha de 1873 (25).

Escritores españoles: Cervantes

En 1860 fecha Le Dantec (26) el soneto de Verlaine *A Don Quichotte*. «Pour mettre en tête des magnifiques illustrations de G. Doré.»

(21) En la impresión aparece Herlagnez. En la segunda edición, 1870, Herlagñez, pero el poeta en carta al editor, Poulet-Malassis, octubre 1867, escribió: «Six sonnets du bachelier don Pablo Maria de Herlañez.» *Correspondance...*, I, p. 269.

(22) Estos seis sonetos los incluyó en su libro *Parallèment*. Nada hay en ellos que tenga relación con España.

(23) *Histoire du Romantisme*, París, 1929, p. 13.

(24) *Correspondance...*

(25) *Correspondance...*, I, pp. 125-26.

(26) *Œuvres poétiques complètes*, p. 12. Izambard da el año 1861 como más probable (art. citado, p. 97). Y J. H. Bornecque el año 1863 (*Les poèmes saturniens*. Etude et commentaire..., París, 1952, p. 39). Esta última opinión no es muy convincente, ya que la razón que se esgrime es que en 1863 aparece la primera edición de *El Quijote* ilustrada por Doré. Posiblemente Verlaine conoció los dibujos antes de aparecer acompañando al libro. ¿Pretendería el jovencillo Verlaine —dado lo que escribió como motivo de su soneto— que sus versos aparecieran junto con los grabados del gran dibujante francés?

Es una de las primeras composiciones de nuestro poeta, aún alumno del Liceo Bonaparte. Tenía alrededor de dieciséis años. Un año menos contaba su amigo Arturo Rimbaud cuando gana el premio de la Academia Francesa. Dicha docta institución había propuesto a los bachilleres aspirantes al premio el tema, en verso latino, de un parlamento de Sancho Panza dirigido a su asno (27).

El soneto de Verlaine rebosa admirable entusiasmo por el hidalgo manchego y es digno precedente del que escribió, mucho más tarde, Rubén Darío («Horas de pesadumbre y de tristeza...»). Dice así:

O Don Quichotte, vieux paladin, grand Bohème,
En vain, la foule absurde et vile rit de toi:
Ta mort fut martyre et ta vie un poème,
Et les moulins à vent avaient tort, o mon roi!
Va toujours, va toujours, protégé par ta foi,
Monté sur ton coursier fantastique que j'aime.
Glaneur sublime, va! —les oublis de la loi
Sont plus nombreux, plus grands qu'au temps jadis lui-même.
Hurrah! nous te suivons, nous, les poètes saints
Aux cheveux de folie et de verneine ceints.
Conduis-nous š l'assaut des hautes fantaisies,
Et bientôt, en dépit de toute trahison
Flottera l'étendard ailé des Poësies
Sur le crâne chenu de l'inepte raison!

Muchos años después, en su libro *Confesiones* (1895), ya al final de su vida, vuelve a recordar esta composición y enjuicia estos versos adolescentes en los que cree ver una «forme encore naïve et déjà un peu raffinée». También nos declara su disconformidad con la exclamación inglesa *hurrah!* y de su inclinación por cambiarla por el *olé!* español: «*Hurrah!* (aujord'hui, mieux avisé, et étant donné de la couleur locale me turlupinât autant qu'en cette période de mes débuts, je remplacerais cette exclamation par trop britannique par le *Ollé* seant...) *Hurrah!...* donc, puisque *Hurrah* il y a...»

Esto del color local le obsesionaba y nos dice Lepelletier que por este motivo en el manuscrito de este soneto aparece escrito *Don Quijote* y no *Don Quichotte.*

Entre los libros de la biblioteca de Verlaine se encontraban dos tomos de *Don Quijote.* Underwood cree que eran una traducción francesa, pero el poeta leyó a Cervantes en español. En el manuscrito de *Cellulairement,* el poema «Au lecteur» está fechado en Bruselas, en la Prison des Petits-Carmes, julio de 1873, y va precedido de esta oportuna cita de Cervantes, transcrita en español: «Fue cautivo, donde aprendió

(27) EDID STARKIE: *Arthur Rimbaud,* Nueva York, 1947, p. 51.

a tener paciencia en las adversidades» (28). Como de sobra se sabe, estas palabras proceden del autorretrato de Miguel de Cervantes puesto en el «Prólogo al lector» de las *Novelas ejemplares.* Lo que allí leemos es: «Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades.» Verlaine, indudablemente, quiso trazar un paralelo entre Cervantes y él, en lo que a prisiones, desventuras y condiciones de escritor tenían, y arregló la cita de manera que se ciñera a lo que había de común en ambos, suprimiendo lo de soldado y los años de cautiverio.

En *Mes prisons,* capítulo XVI, también se comparó con Don Quijote: «Tel un Don Quichotte, plus bête encore, en partance... pour d'autres moulins à vent.» Y en versos cortos, en 1893, en el poema «Demi-teintes» se dirige a Dulcinea del Toboso con honda melancolía.

En fin, Cervantes, nos lo confesó, fue su maestro de español y no se puede, ciertamente, discutir el acierto de su elección.

Calderón

Como es sabido, la rehabilitación o revalorización de Calderón —como la de Lope de Vega y la de Shakespeare—, fue debida a los estudios y al entusiasmo de los alemanes: últimos neoclásicos y románticos. Eruditos, críticos y poetas los exaltan (29). Este fervor calderoniano pasa pronto a otros países, entre ellos Inglaterra. Shelley, por sólo citar un altísimo ejemplo, traduce en 1822 unas escenas esenciales de *El mágico prodigioso,* unos 900 versos, traducción muy elogiada por Juan Ramón Jiménez. También Shelley corrige un par de estrofas de la traducción de *El cisma de Inglaterra,* hecha por Medwin (30).

Los románticos franceses convierten a Calderón en un ídolo y es de buen tono, casi imprescindible, considerarse admiradores fervientes del dramaturgo español. Théofile Gautier, en el capítulo que habla de «Le petit Cénacle», en su citada *Histoire du Romantisme,* dice:

> Après avoir été céremonieusement présenté au chef de l'école, qui vois a reçu avec affabilité et sa grâce ordinaires, vous plaireit-il d'être introduit dans un grupe de disciples, tous animés de l'enthousiasme le plus fervent? Seulement, si vous admirez Racine plus que Shakespeare et Calderon, c'est une opinion que vous ferez bien de garder pour vous: la tolérance n'est pas la vertu des néophytes.

---

(28) *Correspondance...,* I, p. 154.

(29) Para este proceso de rehabilitación de Calderón, véanse A. Farinelli: *Lope de Vega en Alemania,* con un artículo de Menéndez y Pelayo, Barcelona, 1936; Alexander A. Parker: *The Allegorical Drama of Calderon,* Oxford, 1943, páginas 27-45; Quintín Pérez: *Lope de Vega y Calderón* (fases de su rehabilitación literaria), Razón y Fe, Madrid, 1935.

(30) *The complete poetical works of Percy Bysshe Shelley.* Editado por Hutchinson, Oxford, 1945.

Muy temprana es la admiración que siente Verlaine por don Pedro Calderón, posiblemente producida o fomentada por la moda y por la aureola que rodeaba al gran poeta español en aquellos años. Lepelletier nos ofrece el testimonio, que hemos transcrito antes, del interés de Verlaine de traducir *A secreto agravio secreta venganza.*

En el *Carnet personnel* de Verlaine, sin fecha pero que Underwood sitúa entre 1872 a 1887, el poeta anota la posesión de tres volúmenes de las obras de Calderón.

Veintidós años más tarde, o sea en 1886, de su primer intento de traducir a Calderón, a sus cuarenta y dos años, publica Verlaine su hondo y admirativo soneto dedicado al dramaturgo español. Este soneto fue escrito en 1881. Es curiosa la coincidencia que hay con Menéndez y Pelayo —tan antípodas en todo hasta en el aprecio valorativo que sienten por Calderón— al enfrentarse con la celebración oficial y académica con motivo del centenario del dramaturgo. Menéndez y Pelayo, en el famoso Brindis del Retiro, se violenta, por razones ideológicas. Verlaine ataca toda esa faramalla ruidosa y pomposa de las celebraciones académicas de alardes retóricos. Menéndez y Pelayo proclama ante los progresistas y liberales que le precedieron en su intervención, dado el cariz que tomaba la celebración calderoniana, el profundo catolicismo del poeta homenajeado. También Paul Verlaine ensalzará, sobre las otras excelsas cualidades de Calderón, su condición de gran católico.

A PROPOS D'UN «CENTENAIRE» DE CALDERON
(1600 - 1681)

Ce poète terrible et divinement doux,
Plus large que Corneille et plus haut que Shakespeare,
Grand comme Eschyle avec ce souffle qui l'inspire,
Ce Calderon mystique et mythique est à nous.
Oui, cette gloire est nôtre, et nous voici jaloux
De le dire bien haut à ce siècle en délire:
Calderon, catholique avant tout, noble lyre
Et saints accents, et bon catholique avant tous,
Salut! Et qu'es ce bruit fâcheux d'académies,
De concours, de discours, autour de ce grand mort
En éveil parmi tant de choses endormies?
Laissez rêver, laissez penser son Œuvre fort
Qui plane, loin d'un siècle impie et ridicule,
Au-dessus, au delà des colonnes d'Hercule!

Este soneto —infielmente traducido por Ortiz de Pinedo (31)— lo tuvo bien leído Rubén Darío cuando escribió sus magníficas «Letanías de Nuestro Señor Don Quijote», en su libro admirable *Cantos de vida y de esperanza.*

La obsesión de traducir algún drama de Calderón persiste a lo largo de la vida de Paul Verlaine. Ya hemos traído el testimonio de Rubén Darío, que nos dice en su *Autobiografía* (capítulo XXXIII) que Verlaine y Moréas «anunciaron en los primeros tiempos de la revista *La Plume* que publicarían una traducción de *La vida es sueño.*» En el epistolario de Verlaine con Moréas no se cita este drama. Una carta de Verlaine a su colaborador, escrita en el hospital Broussais, fechada a finales de 1890, termina de esta manera:

> Preté aussi d'autre part mon Calderon. Apportez-moi donc le vôtre. Si possible les 3 volumes (ménnuie. Veux lire beaucoup. Veux faire surtout —serioso! ma jornada de l'Agravio.
>
> Et visite au lettre, IDYLLE, et Calderon, n'oubliez pas.
>
> Todo el de V. [uestra] M. [erced]
>
> PABLO VERLAINE (32)

En otra carta, 27 de enero de 1891, al mismo corresponsal:

> N'ont-ils pas, ces gosses, dit que c'etait contre vous l'autre soir ma sorti au Shakespeare. Vous êtes témoin que je vous objurgué comme collaborateur en Calderon, au contraire! Les conneaux! (33).

Y en otra, sin fecha, también a Moréas:

> Mais effaçons tout ça, n'y pensons plus et à quand Calderon? Vous savez que me voici devenu un travailleur forcené: et la meilleure preuve, c'est que J'Y AI DES RAISONS AUJOURD'HUI.
>
> Tibi
>
> PABLO VERLAINE (34)

Al mandarle a Gabriel de Yturri dos poemas suyos, le adjunta una carta, fechada el 21 de febrero de 1894, que termina:

> Voici ces deux petits poèmes, et excusez, comme dit votre grand compatriote Calderon, les fautes de l'auteur (35).

Desde su adolescencia hasta su muerte mantuvo Pablo Verlaine «da admiration justifié et réiterée pour l'auteur du *Médecin de son honneur.*»

---

(31) *Amor.* Traducción en verso de J. ORTIZ DE PINEDO, Madrid, 1923.
(32) *Correspondance...*, III, p. 249.
(33) *Correspondance...*, III, p. 251.
(34) *Correspondance...*, III, p. 256.
(35) *Correspondance...*, III, p. 223.

Entre las muy numerosas y variadas lecturas que devora Verlaine cuando termina sus estudios del Liceo, y cuya lista de autores y de libros nos dan E. Lepelletier (36) y E. Delahaye (37), figura la *Vida* de Santa Teresa de Jesús, a la que se entregó durante algún tiempo con exaltado entusiasmo. Sobre la popularidad de la Santa de Avila fuera de nuestras fronteras opina Juan Ramón Jiménez: «San Juan de la Cruz y Santa Teresa son universales por motivos religiosos. Los carmelitas se han encargado de difundir su obra en todas partes. Aparte de eso, en Francia hallamos muchas pruebas de la influencia española en Samain, Verlaine, Baudelaire...» (38).

Lepelletier, al tratar de este fervor teresiano de Verlaine, escribe: «Il avait déniché, on ne sait où, une Vie de Sainte Thérèse qu'il lisait avec un ravissement que j'etais loin de partager» (39).

A pesar de esta afirmación directa y personal de su camarada escolar Lepelletier, Underwood niega tan temprana lectura de Santa Teresa y la pospone a 1875, es decir, posterior a su conversión (40). Underwood se apoya para mantener esta consideración en la carta de Verlaine a su amigo Delahaye (Arras, 3 de septiembre de 1875): «Suis plongé dans St. Th. d'Aq. que je viens d'acheter en c^ie^ de Ste. Thérèse. Quelles lectures!» Tales palabras, creemos, no invalidan una previa lectura en su juventud ni una comprensión más profunda e impresionante de la obra de la Santa que le motivan la elogiosa exclamación.

En la lista de libros que consigna Verlaine como propios en su *Carnet personnel* figuran tres volúmenes de «Ste. Térese» [*sic*]. Underwood insinúa si uno de ellos tenía el texto español. Además de la *Vida* de la santa, los otros títulos debían ser, muy probablemente, *Camino de perfección* y *Las moradas o castillo interior,* ya que estas tres obras son las que ejercieron notoria influencia en *Sagesse,* como señala Louis Morice en su comentada y anotadísima edición de este libro verleniano (41). Según el citado investigador y crítico hay influencia de Santa Teresa en los siguientes poemas de *Sagesse,* de los cuales doy el verso inicial:

J'avais peiné comme Sisyphe...
La vie humble aux travaux ennuyeux et faciles...
L'ennemi se déguise en l'Ennui...
Va ton chemin sans plus t'inquiéter...

---

(36) *Paul Verlaine, sa vie, son œuvre,* París, 1907, pp. 75-77.
(37) *Verlaine,* 1919, p. 18.
(38) RICARDO GULLÓN: *Conversaciones con Juan Ramón,* Madrid, 1958, p. 75.
(39) *Paul Verlaine,* p. 77.
(40) *Le carnet personnel de Verlaine,* p. 215.
(41) *Sagesse.* Edition Critique Comentée par..., París, 1948.

Né l'enfant des grandes villes...
O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour...
Vous êtes calme, vous voulez un voeu discret...
Mon Dieu m'a dit: «Mon fils, il faut m'aimer. Tu vois...»
J'ai répondu: «Seigneur, vous avez dit mon âme...
Il faut m'aimer! Je suis l'universel Baiser...
Sainte Thérèse veut que la Pauvreté soit...

También cita L. Morice a San Juan de la Cruz como posible influencia en *Sagesse,* pero no resulta fácil de probar por la coincidencia de expresiones entre el místico carmelitano y Santa Teresa.

En el poema de *Sagesse* que comienza «L'âme antique était rude et vaine...», L. Morice observa que el plástico verso final («Aux plus de son assomption») es una evocación simbólica del célebre cuadro de Murillo «La Asunción», contemplado por Verlaine en el Museo del Louvre. Dicho cuadro se encuentra actualmente en el Museo del Prado.

Verlaine le dedicó a la poetisa Marceline Desbordes-Valmore un extenso y muy elogioso estudio en *Les poètes maudits* (1884). El ditirambo final termina con estas palabras: «... la seule femme de génie et de talent de ce siècle et de tous les siècles en compagnie de Sapho peut-être, et de Sainte Thérèse».

GÓNGORA

El soneto «Lassitude», de *Poémes Saturniens* (1866) (42), tiene como lema la intencionada cita del último verso de la *Soledad primera,* de Góngora: «A batallas de amor, campo de pluma.» Rubén Darío cuenta en su *Autobiografía* (Madrid, 1920, p. 118) que Verlaine solía pronunciar «con marcadísimo acento estos versos [*sic*] de Góngora "A batallas de amor, campos de plumas"». La cita es exacta en Verlaine. Rubén convierte el singular pluma en plural. ¿Lo decía así Verlaine o es una equivocación de Darío? Añade que cuando Moréas le veía, exclamaba: «¡Viva don Luis de Góngora y Argote!» No nos dice el porqué. Rubén Darío no había mostrado entonces su admiración gongorina. Tampoco nos explica el motivo que impulsaba a Moréas a exclamar con el mismo tono «¡Don Diego Hurtado de Mendoza!» cuando se encontraba con Enrique Gómez Carrillo.

Posiblemente fue Góngora uno de los primeros autores españoles que Verlaine leyó, junto con Cervantes y Calderón. También pasó por

(42) Sobre la cronología de los poemas de este libro, consúltese JACQUES HENRY BONECQUE: *Les Poèmes Saturniens de Paul Verlaine,* París, 1952, pp. 133 y siguientes. El autor rechaza la afirmación del poeta de que a sus dieciséis años ya había escrito «tous les *Poèmes Saturniens* tels qu'il parurent en 1866»,

su imaginación, tan volcada a lo español, traducirlo, según Lepelletier nos instruye en su citada obra (p. 16).

En el inventario de los libros que reclama Verlaine, desde Londres, a sus suegros, figura: «Œvres de Góngora: —texte espagnol, édition du temps, relié en parchemin» (43).

Izambard en el trabajo citado (p. 99) cree si sería la edición en dos tomos y en cuarto *Don Luis de Góngora y Argote,* de D. Díaz de la Carrera, Madrid, Imprenta Real, 1645-1648. Si de ésta se tratara es la de *Las obras comentadas por don García de Salcedo Coronel.*

Dámaso Alonso sitúa el problema o, mejor, la relación Góngora-Verlaine, de esta manera:

> Será todo lo absurdo que se quiera, pero la coincidencia de que el gran poeta de las *Fiestas galantes* volviera los ojos al español del siglo XVII, ha tenido unas consecuencias portentosas. Rubén Darío aprendió en los simbolistas la admiración por Góngora, y a través de Rubén se difunde por los medios literarios españoles más despiertos del principio de este siglo. Admiración pueril, profundamente *snob,* injustificada. Sí, desde luego. Pero la moderna generación literaria, los nuevos que en 1927 celebraban el homenaje a Góngora, que son los primeros que, como veremos después, tienen motivos serios, externos e internos, para poder interpretar y admirar al autor del *Polifemo,* no pueden prescindir de reconocer esta prehistoria del entusiasmo gongorino de nuestros días. ¡Admirable instinto, genial intuición la del poeta francés Paul Verlaine!
>
> Verlaine, al expresar su admiración por un poeta extranjero del cual apenas podía conocer unos pocos versos traducidos por algún amigo, festejaba en Góngora al artista *raro;* al proscrito de las alabanzas oficiales en los manuales de literatura; al poeta *maldito:* nada más. En vano sería querer encontrar concomitancias entre las obras del simbolista francés y del poeta español del siglo XVII... (44).

Lepelletier no nos dice, al tocar la cuestión de los conocimientos del español de Verlaine, que nadie tradujese al poeta los versos de don Luis. Tampoco, cuando se refiere a la admiración que su amigo sentía por el autor de las *Soledades.* Si, como opina el admirado Dámaso Alonso, Verlaine sabía que Góngora era un proscrito, un poeta raro, un poeta maldito, indica que no estaba ajeno a la apreciación oficial y rutinaria de los críticos españoles de entonces, ya que en Francia nadie se ocupaba de la obra poética de don Luis de Góngora ni para bien ni para mal. No se puede dejar aparte el gran acierto de Verlaine al destacar el formidable verso concentrado, entre otros muchos de las *Soledades,* lo cual indica que entendía perfectamente el sentido erótico que encierra y que le servía, como anillo al dedo, para su soneto *Lassitude.*

(43) *Correspondance...,* I, p. 68.
(44) *Estudios y ensayos gongorinos,* Madrid, 1953, pp. 540-41.

En cuanto a la poca influencia o concomitancia entre ambos geniales poetas, se puede explicar por el sentido y personalidad tan dispares, humanos y literarios de ellos.

Lucien-Paul Thomas también coincide con Dámaso Alonso en el escepticismo de que Verlaine y los simbolistas conocieran la obra gongorina: «Quant à la Françe, elle avait connu, avec Verlaine et les symbolistes, quelques éclairs d'admiration divinatoire qui n'étaient point basés sur la connaissance du texte» (45).

Poca fue la huella de Góngora en la literatura francesa anterior a Paul Verlaine. «Malherbe, qui savais bien l'espagnol, a daigné traduir une *letrilla* de Góngora, mais c'est tout juste si, plus tard, les épigrammes et les refrains cocasses d'un Góngora, les "glosses" parodiques d'un Villa-Mediana et d'un Cervantes ont inspiré à Saint-Amant, à Voiture et à leurs émules quelques traits facétieux» (46).

Más tarde, un poco más tarde, Saint-Evremond —a quien Izambard llama hispanista— nos trae el nombre de Góngora en unos versos suyos:

Les corazón *verts palpitants*
Que Gongora donne au lirre
Quand les séphirs lui font guerre.

Y poco más que citar de la influencia de Góngora y de su conocimiento en Francia. Juan María Maury, en la *Espagne poétique* (París, 1826-27) adapta, con poca fidelidad, un soneto y tres romances de Góngora (47).

Otros libros españoles

Otros libros españoles aparecen como de su propiedad en el *Carnet personnel,* además de los ya citados anteriormente, excepto las obras de Góngora, que debió adquirirlas mucho antes y que las reclamó por carta. Estos son los títulos:

D^res Espagnols, es decir: diccionarios. No especifica los autores. Tal vez, dada la popularidad que alcanzaron los de François Sobrino, pudiera haber alguno de él. Esta evidencia de la posesión de varios diccionarios castellanos patentiza, una vez más, la poca seguridad que nos ofrece Lepelletier referente al conocimiento del español que tenía Verlaine, ya que había afirmado que su amigo poseía tan sólo un diccionario y una gramática españoles prestados por él. Izambard ya nos

---

(45) *Gongora,* Introduction, traduction et notes par LUCIEN-PAUL THOMAS, París, sin fecha, p. 2.
(46) BEDIER, HAZARD, MARTINO: *Littérature Française,* París, 1948, I, p. 397.
(47) Véase la citada edición de L.-P. Thomas, p. 45.

puso en guardia sobre Lepelletier en sus juicios sobre el hispanismo de Pablo María de Herlañez en el artículo citado.

De Jaime Balmes poseía dos obras: *L'Art d'arriver au vrai (El criterio)*, un volumen en octavo y *Etudes sur le Catholicisme et le Protentantisme dans leurs rapports avec la civilisation Européenne.* En el *Carnet personnel* aparece sólo el título «Protestamtisme» y Underwood insinúa esta obra de Balmes.

Por último, aparece la anotación, en dicho *Carnet,* de lo siguiente: «—Mystiques espagnols— Louis de Granade, Louis de Leon, —Jean d'Avila, Ste. Térèse.» Después de estos nombres hay catorce líneas en blanco. En el comienzo de la página, una breve reflexión religiosa sobre el credo judaico. Tal vez los nombres de los místicos españoles figuren allí simplemente registrados con alguna intención y no se trate de libros de ellos.

Su opinión sobre Julián del Casal

Max Henríquez Ureña, en su valioso libro *Breve historia del modernismo* (Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1954, p. 122) nos ofrece un importante testimonio sobre el conocimiento del español de Paul Verlaine. Es necesario transcribirlo:

> Es digna de conocerse la opinión de Paul Verlaine sobre este libro de Casal. La publicó *La Habana Elegante* meses después de haber visto la luz *Nieve* [1892] y Rubén Darío la volvió a transcribir en la carta que dirigió a Hernández Miyares cuando se enteró de la muerte de Casal *(La Habana Elegante,* 17 de junio de 1894). Verlaine podía leer de corrido el idioma español, aunque según oí decir a Emilio Bobadilla, si pretendía hablarlo resultaba incomprensible lo que decía. Después de leer *Nieve,* Verlaine manifestó su alto aprecio por las aptitudes poéticas de Casal, pero lamentó que siguiera las huellas parnasianas.
>
> El talento de Julián del Casal —dijo— tiene veinticinco años: es un talento sólido y fresco, pero mal educado. Sí, le diré a usted: yo no sé quiénes fueron sus maestros ni cuáles sus aficiones, pero estoy seguro de que los poetas que más han influido en él son mis viejos amigos los parnasianos. Eso se ve fácilmente en todas las páginas de *Nieve,* y especialmente en los *Cuadros de Moreau* y en *Cromos españoles.* Su factura, como la de ellos, es preciosa, pero demasiado igual... Creo, sin embargo, que el misticismo contemporáneo llegará hasta él, y que cuando la fe terrible haya bañado su alma joven, los poemas le brotarán de sus labios como flores sagradas. Es uno de esos jóvenes laxos de ciencia que necesitan reposar sus cabezas sobre el regazo de la Virgen. Lo que le hace falta es creer; cuando crea será nuestro hermano... Es un hermoso cantor que Dios nos reserva... para los postres. Esperémosle y hagamos para recibirle una corona de laurel verde, atada con una cinta color de carne morena...

Suenan verdaderas las palabras de E. Lepelletier sobre la gran afición que sentía Pablo Verlaine por la literatura española: «Il avait une grand admiration pour la litterature castillana...» El admirable estudioso de Verlaine, V. P. Underwood, afirma que después del inglés fue el español y su literatura lo que más le interesó. Cita el mismo crítico inglés la petición que hace nuestro poeta, desde Inglaterra, a su colega y amigo Blémont de que le mande una lista de periódicos españoles «avec si possible, la designation du parti, le prix par trimestre...» (48). También sentía curiosidad por saber qué ocurriría en España. En su mente estuvo visitar nuestro país, como hicieron tantos ilustres compatriotas suyos. En una ocasión su venida estaba casi resuelta. Los desesperados momentos íntimos por los que pasaba y sus deseos de conocer España le impulsaron a enviar, desde Bruselas, un telegrama a Arturo Rimbaud, que se encontraba en Londres. Dice así: «Volontaire Espagne. Viens ici, Hotel Liégeois, blanchisseuse, manuscrita si possible.»

Se sabe que Verlaine se presentó en la legación de España en Bélgica para enrolarse en las filas isabelinas para luchar contra los carlistas. Su ofrecimiento —quizá por razones de su conocida vida escandalosa— no fue aceptado. Algún crítico ha puesto en duda la sinceridad de su telegrama creyendo que con esta argucia o amenaza movería a su amigo Arturo Rimbaud a ir a su lado, como así fue. Aunque la tal sospecha del crítico resultara cierta, no cabe duda de que era posiblemente la única arma afectiva y efectiva que tenía Verlaine para que Arturo Rimbaud le creyera: lo sabía entusiasmado por lo español y que visitar España, vivirla, era una seria promesa que se había hecho.

Rafael Ferreres
J. J. Dómine, 12
Valencia-Grao

---

(48) Izambard (art. citado, p. 102) da la cita más completa que Underwood. Se trata de una carta escrita en noviembre de 1875 y que reproduce F.-A. Cazals y G. Le Rouge en *Les Derniers jours de Paul Verlaine*, p. 176. Escribió Verlaine: «... J'ai ajourné l'Allemand et l'Italien pour me recolleter avec cet español [*sic*] qu'ai étudié dans les six derniers mois de mes loisirs belges. A ce propos, vous qui êtes au courant d'outre-Pyrénées, ne pourriez-vous m'indiquer quelque journal, quelque revue vraiment intéressante dans cette langue du Cid et de Heredia? Envoyez-moi une liste, avec, si possible, le prix par trimestre, et "pointez-moi" quelques auteurs modernes, humoristes et réalistes, journaux illustrés, comiques, etc., etc.»

DOS RELATOS

POR

JORGE RODRIGUEZ PADRON

EL CAJON

(FABULA SIN ANIMALES NI MORALEJAS)

...o tonel o vasija o cajón... Lo cierto es que allí estaba encerrado, comprimido. Tenía que volverse totalmente para poder descansar la nuca, aplastada contra el rincón, ¿ángulo?, ¿curva?, ¿hueco? No podría asegurarlo. Ni siquiera pensarlo en aquella situación tan incómoda. Oscuro total alrededor. Nada. Se revolvió con estrépito. Podría ser madera... o latón... se hace más insoportable cada vez estar allí metido, comprimido negro, sin distinguir nada, sin comprender realmente por qué tendría que permanecer horas en aquella postura, ni por qué ¡demonios! Y con estrépito dio otra vez la vuelta. Ahora las patas quedaron boca arriba... o son las piernas... Algo que podría ser muy bien el rabo le rodeaba el cuello... pero no recuerdo haber sido nunca animal..., y la nuca, la nuca, la nuca comprimida contra el rincón, ¿ángulo?, ¿curva?, ¿hueco?

Ahora aquel negro recipiente se movía sin control. Seguro que lo están cambiando de sitio, pensó. Y se sintió zarandeado sin piedad como si navegase a la deriva en el mar ¿o el aire?... Lo más penoso de todo es no tener certeza plena de lo que sucede, no ver siquiera este recipiente que me cubre o guarda o impide moverme... no tener certeza de quién soy, de qué soy: ¿animal?, ¿persona?, ¿qué es ser persona?, ¿qué es animal?... en condiciones normales podría adivinarlo: mirando hacia arriba, descubriendo sus rasgos; verlos aparentes, presuntuosos, hincados al aire, mirándome... Ahora tropieza contra otros recipientes semejantes. No comprende a qué viene tanto movimiento, tanto zarandeo.

Se ve obligado a dar una vuelta completa. Descubre un punto blanco, luminoso... alguien que me mira, pensó, y se puso en guardia, ¿habrá alguien más en este recipiente o tonel o vasija o cajón?... con razón estábamos tan estrechos, incómodos, doblados por la nuca, la nuca, la nuca..., oye, pienso que hemos de llegar a un acuerdo para vivir más cómodamente en esta estrecha mansión... oye, sabes a qué viene

tanto movimiento y lleva y trae y sube y baja... sería mucho abusar preguntarte quiénes somos, a dónde vamos, por qué... Supuso que no habría nadie más. Tanto tardaban en contestar. Se acerca al punto blanco, luminoso, al ojo muerto que lo observa y observa él, a su vez, atentamente. Todo luz. Se pasma. Algunos transeúntes de la tarde. Se encienden las primeras luces de las calles y de los grandes almacenes. La gente pasa sin mirar, despreocupada, el artefacto. Andan muy de prisa... debo valer muy poca cosa, dice. Un golpe brusco y vuelve a hundirse en la oscuridad la nuca, la nuca, la nuca contra el hueco o vano o ángulo o curva, metal o madera, resuena bien fuerte. Ahora no puede localizar el punto luminoso, blanco. El ojo ya no lo mira... juraría... curioso.

Doblado en el cajón, la nuca, la nuca, la nuca contra la pared dura. Ya empieza a oler el tonel o vasija o cajón... no sabría precisar —nada de precisión en medio de tanta oscuridad—, pero podría asegurar que llevo varios días en el encierro. Ahora lo rodea el silencio y la noluz de su recipiente. Condenado a vivir en un encierro oscuro, silencioso apartado, comprimida la nuca, la nuca, la nuca contra las paredes del recinto, sonoras, malolientes ya.

Tiene que volver la cabeza. Respira satisfecho. Frente a él surge el ojo mágico, el punto blanco, luminoso. Se acerca temeroso. Mira: nadie. Sólo hay una arboleda en torno. Al menos eso es lo que él alcanza a ver desde aquel incómodo echadero. Se acercan, curiosos, unos chicos. Se comprime un poco más contra la pared del recipiente, cede, descansa. Se siente más cómodo. Muy poco, es la verdad.

—Oye, Luis, mira: hay un animal dentro.

—¿Qué es? Seguro que un perro.

—No puede ser. Has visto cómo huele. ¡Qué asco! Me apuesto a que un conejo.

Seré realmente un perro o un conejo, o un animal simplemente... hasta hoy oí decir que los animales se distinguían de las personas por la falta de capacidad razonadora... o será que esta falta de precisión mía es... pues estaríamos arreglados...

—Podríamos lanzar desde aquí —oye fuera a los chiquillos.

—Te doy tres pasos de ventaja. A que no aciertas al agujero.

Pero tampoco. Si fuera una persona no me apedrearían de esta forma. A lo mejor me tendrían hasta respeto. Quiso aplastar el ojo contra el ojo luminoso, pero se lo prohibió el sonoro golpe sobre la pared del recinto. Tuvo que cambiar de postura dos veces. La nuca, la nuca, la nuca aplastada temerosamente como todo el cuerpo contra las

paredes del recipiente, temblando. Volvió a sonar un fuerte golpe exterior. Se removió inquieto.

—Si fuera un perro ya hubiese ladrado. Dale. Seguro que es un conejo. Tiene miedo. Tira ya.

Esta vez pensó en si le hubiesen dado. Era demasiado para aguantar sin saber exactamente qué era, quién era él, a quién había zarandeado tanto sin dar siquiera una simple explicación.

Ahora siente un tufillo de algo que se quema. Quizá haya más calor en el interior. Le cuesta respirar. Los chicos huyen corriendo barranco abajo. Se destaca una llamarada potente que crece, crece, crece. Cada vez se le hace más difícil respirar. Pega con todas sus fuerzas la cara a la pared, al ojo mágico salvador. La nuca, la nuca, la nuca... Ya no la siente comprimida como está al ángulo o curva o vano del recipiente. La llamarada era ahora el punto de atracción hacia el que se precipitan todos. Oye llegar gente, gritos... empieza a caer agua, a caer ag... a caee...

Nunca supo exactamente qué era, quién era, dónde estaba, quién lo había traído, por qué, para qué estaba allí; en fin: las cosas más simples que se deben saber de uno mismo. Y ni la más somera explicación de nada.

LAMENTABLE SUCESO EN LAS CERCANIAS...

... encontrar a la mujer. Había estado toda la tarde esperando. Hubo un momento que intentó buscarla entre la multitud opaca de aquella hora y aquel sitio. A las seis todo inútil, imposible, a las seis era ya oscurecido negro. La luz se acaba pronto en esta ¡pocilga! siempre. No había salvasolución. Estaban cogidos, maniatados, cabeciatados a la oscuridad, ciegos a la oscuridad. Minutos, horas; los segundos, los meses; y los días y los años eran cada vez más raros, escaseaban más cada vez en aquella feliz, ja, ja, ja, estación. A pesar de que la carcajada del hombre resonó con fuerza por encima del ruido de los automóviles detenidos a la puerta para repostar, todos hicieron como si no lo oyeran. Hasta llegué a creer que no me oían realmente. La gasolinera no es suya. Sólo la tiene a su cargo. Dormía en un cuartucho miserable de la parte trasera. Como no tengo a nadie. Comía en la fonda, en una mesa del rincón; donde menos gente hubiese. Siempre solo. ¿Cómo no se acompaña usted también con...? ja, ja, ja. Gesto amargo del hombre. Eso era entonces, en aquel tiempo que vivía solo. Ahora es distinto —cree—. Allí también, en aquella mesa sobada, con

la humedad de vasos de vino derramados, con huellas de cazuelas ardientes y salsas picantes. Entraron. Muchos entran a ver, a catar vinos, a saborear asados y guisos malolientes, terribles para sus estómagos vegetarianos. La mujer entró con otros cuatro o cinco extraños. Pero, ¡maldita sea!, se tuvo que fijar en mí. No sabía qué diablos tenía que decir —ni hacer— en tales ocasiones. Y hasta me molestó tanta familiaridad (por su parte, claro). Y tenía un coche como éstos; rojo como éstos; 180 kilómetros-hora como éstos; tan frío como éstos.

Dejó de dormir en el cuartucho trasero a la estación. Se afeita a diario. Se cambió a la habitación que le había ofrecido tantas veces —usted no debe quedarse allí por las noches, cualquiera puede...— el dueño de la taberna. Es cómoda y tiene una ventana. Llegan los ruidos de abajo, pero eso contribuye a dar ambiente. Al menos eso dijo ella. Pero la gasolinera tiene que estar atendida. Mucho más ahora que todo iba resultando caro después, después, después de... ¡Bah! No vale la pena. Aquí siempre maniatado, ¡diablos!, sin salvasolución posible. Y en días como éstos. ¡Diablos!, debían no venir nunca, porque luego se van todos el mismo día. ¡Qué ocurrencia!: viajar con la casa a cuestas. Ahora todos con prisa. ¡A esperar! ¡No se impacienten, que hay para todos! ¡Diablos! Y encima exigentes. Son legión. A aquellas alturas de la estación hay siempre atascos y largas colas. Todos se marchan ya. Y siempre mirándome con esos ojos relucientes y sin párpados. Amenazándome con sus dientes metálicos en continua risa. E imagina historias fabulosas, serpientes y monstruos marinos entrevistos en las páginas de alguna revista infantil, en los relatos de algún Marco Polo que nunca leyó, pero que conocía de algún cine de barrio donde se fue alguna tarde entonces, en aquel tiempo que estaba solo. Cuando había que matarlo de alguna forma. No logro distinguir cuáles, pero algunos los siento clavados en mi carne desde hace años. Y pensar que hasta hoy los he alimentado con este tubo infernal de los carburantes. Reventarlos debí. Que no asomen nunca más sus narices por esta ¡pocilga! Feliz estación, ja, ja, ja, feliz. Tenía que haber llegado ya. Qué calor, oscuro calor, diablo calor, maldito calor, ¡uf! Acabaré trayendo todo de nuevo a esta acera de todos los diablos. Aquí, al menos, los veo desfilar a todos y eso distrae, quieras o no. Eso consuela cuando uno está aquí, atado de pies y manos, a este tubo de todos los demonios, rodeado de estos malditos surtidores. Que revienten todos.

La temporada acababa entonces, como digo. Y el hombre pretendía encontrar a la mujer. Y ya no va quedando nadie. De los países cálidos solían venir al frío invernal, a la común oscuridad invernal. Sin embargo, ahora es distinto. Tienen el frío allá arriba y no era necesario desplazarse hasta aquí. No respiro, ¡al fin!, entre ese perfume de todos

los diablos, entre esa manteca horrorosa que extiende sobre su cuerpo la ambigua teoría de extraños seres que nos invaden con riguroso orden, con matemático ¡ah!, eso sí, orden, orden, orden todos los años en la más fría estación. Ni hay ya olor a linimento (las caídas en la estación fría solían ser peligrosas), ja, ja, ja. Y nadie se extraña de aquella risa. Ni lo miran siquiera. Ni el eco pastoso, cálido, cegado también a la hora en punto, recoge sus carcajadas. Ese, más bien, estoy por decir, las apaga, las ahoga más. ¡Estamos lucidos! Ni viene la mujer, ni refresca, ni...

Ja, ja, ja. Platinada risa con lamé reluciente, a muchos kilómetros de la estación, en un verano desconocido para el hombre. Es una risa que el hombre no puede oír cuerpiatado como está, almiatado, sin solución posible; frío en un calor sofocante, tiene miedo de los dientes metálicos de automóviles, de fríos esqueletos de automóvil que él mismo debe componer o enterrar invariablemente sin salvasolución alguna. Coches que ahora abandonan la ciudad de retirada. Los estoy viendo, ja, ja, ja. Lo estoy viendo, ja, ja, ja. Porque debe estar solo. Infeliz. El hombre, en efecto, sigue solo. Roto en su propia inoperancia. Puede entristecerme su situación pero, ¡qué narices!, soy joven, puedo vivir a la luz de este verano que no conocía, que no conocería jamás a su lado, ¡infeliz!, en aquella inmunda estación. Es muy alta, rubia. Provocativo lamé plateado. Habla con todos, con todos grita y ríe. Y mientras, piensa en la taberna, piensa en la habitación cómoda sobre la taberna con ventana húmeda a la calle amable. Aunque resultara un poco caro. Ja, ja, ja. ¡Mujer, baila! ¡Bebe, mujer! Ja, ja, ja. ¡Ríe! Ojos de punta, pelos de punta, boca rajada, roja. ¡Mujer, tira, lanza la pelota! Ja, ja, ja. El fresco sol de este mediodía tuesta su piel entre perfumes olorosos horror de los perfumes, que diría él. Y yo me siento a las doce de un sol frío y río, río... mar.

Lo que no puedo explicarme... No, en fin, para qué. Ya no vendrá. Seguro. Y aunque viniese. ¿Qué íbamos a hacer a estas horas? Sin un mísero dólar rayo de luz, ni siquiera artificial. No podría verla. Esta maldita oscuridad. Y hasta ayer era capaz... bueno, me sentía capaz de reconocerla entre mil, con negra oscuridad y todos los diablos. Allá —eso dicen por lo menos— se está bien. Quisiera saber qué es eso del sol, la claridad cegadora. Asegurando frenos, coches rechinando ante la estación AUTOSERVICIO REPARACIONES, devorando carburante líquido ochentaiséis octanos, noventa, super, revisar el aire (siempre es prudente cuando el camino es tan largo). ¿Y si no fuera tan largo? Yo podría. No lo pensó más. Sus ojos observaban ajenos toda la precisa evolución matemática, monótona, de los ciegos animales mecánicos abrevando en su fuente, insaciables. Si ella estuviera ahora aquí, si hubiese llegado a

tiempo, no me importaría. Cualquier coche de estos me sirve. Podríamos haber escapado en uno de ellos. Muchos los dejan aquí para tomar un refrigerio mientras se les pone a punto. Ojalá revienten, por todos los diablos. En otras circunstancias... Gesto arrogante del hombre.

Y decide correr tras un ruido. Corre, no ve nada. Se escapa algo-alguien en lo lejano, en lo oscuro negro, ¡puaf!, maldita pocilga sin salvasolución posible. Sin darse perfecta cuenta, su mano encuentra algo frío y familiar. Podría reconocer entre miles la marca de aquella manecilla. Sus dedos se deslizan por el ajeno cromado brillante familiar sin decidirse. Risas lejanas del color y olor de la oscura costumbre. Diablos de oscuridad, maldita oscuridad. Pero es incapaz de pensar ahora en otra cosa que no sea la mujer, la estación luminosa de su lamé plata y de su risa, de las interminables noches de entonces. Aunque resultara un poco caro. Y mantiene una idea fija. Allí tiene el coche abierto, las llaves en el contacto. Olor a horroroso perfume cálido, graso, y roza la manecilla fría, gira, chirria poco la puerta. El contacto del volante, su redondez, podía ser como la del sol, como la caricia del sol o como el estremecido roce de su piel tersa, sus redondeces con ese sol deben estar así suavemente curvadas y atrayentes... cincuenta... 60... si no viene he de ir yo, aunque juraría que este olor asco a manteca horrible... setenta... 80... no veo nada... y si no fuese por aquí... Pierde la fe en el camino solución... ciento diez... 120... otro ajeno control imposible... maniatado, cuerpiatado, almiatado... ciento treinta... 150... 180... 180... 180 kilómetros-hora. Hasta total cero instantáneo.

Vuelve fría al sol, a sestear, el perfume olor, mar frío sensación. ¡Mujer, baila! ¡Bebe, mujer! Ja, ja, ja, oye: ¡auuupp!... ¡auuup!... La pelota, la pelota, tira, mujer, ja, ja, ja. Platinada, lamé reluciente viscoso. Frota suave estira aroma grasiento a su espalda, brilla, brilla, ríe, baila... Pero recuerda amable soledad la habitación cómoda sobre la taberna, el hombre fumando de madrugada el torso desnudo contra la claridad de la ventana a la calle, o su respirar calmo a altas horas de la noche para amanecer en la gasolinera AUTOSERVICIO REPARACIONES. Sus brazos rudos firmes al volante del coche rojo con las mismas ansias amor del tibio amanecer a 180... 180... 180 kilómetros-hora. Quedó inerme instantáneamente. Después de robar el coche de una pareja extranjera que se disponía a regresar a su país. Lamentable suceso en las cercanías de una estación feliz ja, ja, ja. Comprende: el capricho de un momento, el placer de ser libre, ¡diablos, diría él azotando el aire culpable con el índice y el pulgar, libertad! para seguir lo mismo.

Ja, ja, ja; mujer, baiiila, daaanza; mujer, ríiíe; mujer, beebe... Otra vez: ¡auuuup!, ¡aaauuuup! Y río, ríen, ríen, río; por qué ríen ja, ja, ja; ríen, lloro, río; ríen, lloro lloro; ríen ríen... mar. Oscuro mar negro total silencio.

Lamentable suceso en las cercanías de una estación feliz, ja, ja, ja.

Jorge Rodríguez Padrón
León y Castillo, 174, 4.º
Las Palmas de Gran Canaria

REALISMO: PERSPECTIVA GENERAL

POR

EDUARDO HUERTAS VAZQUEZ

LETRAS Y ARTES... PARA LA SOCIEDAD

No es mi intención desmenuzar todas las significaciones históricas y posibles del concepto «Realismo». Por ello, y por ahora, puede decirse, que el Realismo supone una actitud que se atiene a los hechos «tal como son», espacial y temporalmente determinados, sin pretensiones interpretativas conscientes, ni violentaciones subjetivas de los mismos. La somera horizontalidad del concepto es escandalosamente extensa. Por esto, desde un punto de vista filosófico, el Realismo no constituiría más que una cierta forma de Positivismo. Estéticamente, una forma de arte o, todo lo más, una corriente literaria. Sin embargo, como concepto total, implica un contenido, una adecuación integral de la perspectiva con un tiempo y un espacio determinados, un punto de vista general y una posición humana y artística. Como tal concepto, en definitiva, puede decirse también que el Realismo siempre ha estado latiendo ocultamente en el fondo de la historia de toda creación humana. Pero a todo proceso largamente oculto le llega su mayoría de edad. Y cuando es más potente que su cauce, acaba perforando el curso de la historia. Repetidamente se ha dicho que cada siglo ha explotado por la parte más débil de su membrana y ha alumbrado lo que no podía contener. Esto es lo específicamente suyo, lo históricamente suyo. Para ello ha sido necesaria una brutal ruptura. Así el siglo XV es el siglo de la Revolución Renacentista. El siglo XVI, el de la Revolución Religiosa. El siglo XVII, el de la Contrarreforma. El siglo XVIII, el de la Revolución Económica. El siglo XIX, el de la Revolución Política. Y el siglo XX, el de la Revolución Humana, a escala socio-cultural. Es claro que las situaciones históricas que provocan el Realismo son las que están marcadas por estigmas de dolor, de injusticia, de desengaño respecto a ciertos ideales anteriores. Los tiempos que vivimos llevan en su rostro las marcas de estos estigmas. Por esto, las creaciones humanas del siglo XX son el testigo acusador y, al tiempo, anunciador y difusor de nuevas corrientes de pensamiento social y filosófico a lomos de nuevos medios de expresión. Este es el Realismo como pensamiento y

como forma estética. El movimiento más adecuado a la causa del hombre de hoy y a la lucha de éste por sus intereses más reales, por ser imprescindibles para realizarse en la vida.

El nacimiento del Realismo es problemático. Puede decirse que el Naturalismo surgió en la segunda mitad del siglo XIX, como degeneración del Realismo del mismo siglo. En cambio, el Realismo del siglo XX resurgió de ese Naturalismo como regeneración del mismo. Quizá esto es sólo relativamente exacto y exclusivamente predicable desde el punto de vista literario. Desde una perspectiva abstracta, la estrictamente estética, el nacimiento hay que buscarlo en otras coordenadas. Según unos, el Realismo surge como reacción frente al Idealismo y al Psicologismo. Según otros, es una prolongación sistematizada de un esqueje hegeliano. Este esqueje es la categoría de la particularidad. Teóricos como Lukacs y Bozal, han profundizado científicamente en esta categoría de la Estética de Hegel. El resultado ha sido la potencialización de la misma y su elevación a categoría central de lo que será el Realismo. Dos sistemas filosóficos han colaborado a fijar los vértices y la dinámica del mismo. El materialismo dialéctico ha ceñido la actividad humana a su contorno y la Historia a éste. El Fenomenologismo ha reducido esa actividad a una escala más concreta y accesible. Ancló el sentido de la Historia en la vida particular.

Excedería nuestros límites y fines sentarnos a escuchar la síntesis estética de Hegel, siempre viva, allá en la lejanía, sin consunción posible. Pues el sistema estético de Hegel, y particularmente la categoría de la particularidad sentó las bases del materialismo estético, que desarrollará después Lukacs.

Sin duda alguna, el pensador húngaro es el orfebre del Realismo, como sistema estético. Pero hay que tener presente que el Realismo tallado por Lukacs encierra, tanto por su origen como por su contenido, insospechadas derivaciones políticas, sociales y humanísticas. Nos aferramos, por ahora, a las bases más abstractas del sistema. Estas son un puñado selectivo de sus categorías estéticas más fundamentales. Su concreación y adecuación a los campos del Arte y la Literatura tendrá su realización en artículos posteriores. No es posible ocultar, por otra parte, las dificultades que supone fijar el pensamiento de este pensador, cuya obra se caracteriza por un inacabado proceso de evolución y nuevas perspectivas. Su última obra conocida en España es la Estética. Ella será nuestra base y nuestro guía.

Preconiza Lukacs la ineficacia de la teoría aristotélica de la mímesis. Para ocupar su sillón en la historia del pensamiento, introniza la teoría del reflejo. El contacto con la realidad objetiva y «la aspiración a reproducirla fiel, profunda y verazmente» *(Prolegómenos a una*

estética marxista, 212) son los cauces más amplios de esta teoría. Esta realidad objetiva puede encontrarse en el medio social o deberse a la labor genial del artista. La realidad objetiva, compuesta por fenómeno y esencia, es conformada por el reflejo artístico. La conformación de esta interrelación (unidad esencia-apariencia) hace que surja ante nosotros un mundo de apariencias y fugacidades, que, sin perder su fisonomía, pueden hacer «experienciable la esencialidad inmamente al fenómeno» *(Prolegómenos...,* 235). La simultánea adquisición de solidez y pérdida de fugacidad del fenómeno se adquiere mediante lo típico. La categoría de lo típico es, pues, la dimensión nuclear del Realismo. Entiende Lukacs por esta categoría «aquella concentración de los hechos de la vida en el reflejo que... no puede ser eficaz más que si los acontecimientos y las reacciones se seleccionan y agrupan de acuerdo con los momentos de la vida que los hombres son capaces de percibir inmediatamente como reproducciones de las correspondientes partes de la existencia» *(Estética,* II, 56). Por tanto, lo típico es una síntesis orgánica de lo genérico y lo individual. Adquiere su condición de tal por el hecho de que en él se funden los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un período histórico. Estos momentos están representados en el cenit de sus posibilidades, representando, al mismo tiempo, los extremos que concretan tanto los vértices como los límites de la totalidad del hombre y de la época.

Si la categoría de la tipicidad es el núcleo de la estética realista, la categoría de la cotidianeidad es su substrato, su punto tanto de entrada como de salida. Toda actividad humana está anclada en la vida cotidiana. Por tanto, el comportamiento cotidiano, el monótono y duro quehacer diario del hombre es el comienzo y el final de toda esa actividad. La Ciencia y el Arte no dejan de ser sino formas superiores emanadas de la cotidianeidad. Estos efluvios de la cotidianeidad, como consecuencia de su inevitable influencia en la vida cotidiana, desembocan de nuevo en la cotidianeidad, conformando otro nuevo substrato cotidiano. Y así sucesivamente, con lo que se construye una dialéctica tan dinámica, que lleva a desembocar en el infinito. Pero ¿cuál es la constitución elemental de esa cotidianeidad? «Toda actividad —dice— Lukacs— del hombre y cada una de sus recepciones de fenómenos tiene lugar en un contexto social y está, por tanto, objetivamente vinculada con el destino de la especie, con la evolución de la Humanidad, sea la vinculación directa o indirectamente, próxima o mediata» *(Estética,* IV, 474).

Si la tipicidad es el núcleo y la cotidianeidad un punto de partida e incidencia en proceso, la categoría de la colisión es una fuerza motriz. La colisión, como categoría estética, es el reflejo del conflicto de la

realidad. Pero no un conflicto individual, sino colectivo. No es un conflicto interno e inmanente, sino social o en relación a «los demás». Es el conflicto del hombre total y de la sociedad total. Conflicto de la mayoría, es decir, del Pueblo. Por tanto, la fuerta motriz de las creaciones realistas está en los mayores y más actuales problemas de la vida del pueblo. El conflicto real está constituido por los padecimientos más dolorosos del pueblo. Estos están subsumidos en la categoría de la colisión. Esta categoría, fundamental en el reflejo literario de la Humanidad, es un producto de una evolución social relativamente progresada. Así lo manifiesta Lukacs, al hablar de la necesidad de caracterización individual en el drama. Esta necesidad —dice— «no aparece sino en los conflictos nacidos de las relaciones entre los individuos y la Sociedad» *(Estética,* II, 55).

En definitiva, ¿qué es el Realismo? Una aspiración artística a reproducir la realidad. Pero ¿qué es la realidad? «La realidad —y por eso también su reflejo y reproducción mental— es una unidad dialéctica de continuidad y discontinuidad, de tradición y revolución, de transiciones paulatinas y saltos» *(Estética,* I, 17).

¿Hacía que mares navegan el Arte y la Literatura, según esta concepción?

Realismo y Arte: rectificación

No es difícil observar que la estricta aplicación de la teoría del realismo impone al Arte la configuración de un acantilado. La suposición del término «Arte» está tomada en su sentido más lato. El Arte, como conjunto de todas las artes. Parece ser que los teóricos de este sistema han tomado como esquema la evolución de la realidad histórico-artística de algunos pueblos y en particular del pueblo ruso. Si tomamos como ejemplo la evolución del arte teatral ruso, podemos observarlo. En principio, existe en Rusia un arte teatral propio de la realeza. Es el teatro de los zares, que ponía fin a la rudimentaria disgregación de épocas anteriores. Después, los nobles se rebelaron contra las formas artísticas importadas por los zares. En los umbrales de una civilización rusa autóctona tiene lugar el llamado teatro de la nobleza. El ritmo de la historia y esfuerzos importantes de críticos y dramaturgos logran el derrumbamiento de este arte teatral. Así nació el llamado orden burgués, y en éste, el arte teatral de la burguesía. Se debe, sobre todo, este derrumbamiento a la crítica amarga de Gógol y Gribogedoff, cuyos efluvios incidieron también sobre el teatro de la burguesía. En cambio, Ostroski se fija definitivamente en el arte burgués, y hace que a

partir de éste, comience a alborear el Arte realista. También Bielinski desbrozó el camino en esta dirección. Con todos estos esfuerzos y la explosión de la revolución política, el arte teatral ruso llega a su más completa realización. Estamos ante el teatro del pueblo. Este arte teatral tenía como fin mejorar, como todas las artes rusas de la época, las circunstancias sociales y apoyar los esfuerzos políticos del país, a la zaga, en un principio, y bajo la égida siempre de la Revolución. Pues la Revolución social rusa llevaba consigo también la Revolución cultural. El teatro anterior a la Revolución había caminado siempre a rastras de la vida y la había reflejado sólo ulteriormente. En cambio el teatro realista posrevolucionario, es decir, el teatro del pueblo, fue siempre una justificación de la Revolución. Es más, su fin específico fue construir la vida sentimental y material del pueblo ruso. Su fin último, la formación de una humanidad nueva. Vista esta evolución, es más fácil comprender las aplicaciones de la teoría general del Realismo al campo del Arte, entendido éste en su sentido más amplio. Si el Arte del pasado era patrimonio de diversas y sucesivas clases sociales, como clases dominantes, el Arte de hoy, como realista, ha de ser el patrimonio de una clase nueva, más amplia, del pueblo en continua lucha. Esta lucha del pueblo por sus intereses ha de marcar el espíritu artístico de nuestro tiempo. Entonces la misión del Arte será poner de relieve la oposición y las tensiones entre intereses enfrentados e incitar, en otros casos, a que los intereses se enfrenten. En base a esto, el Arte realista es la representación reveladora de esos intereses en lucha, que vienen a constituir la realidad reflejada en él. Pero el problema surge a la hora de fijar cuáles son esos intereses en lucha, constitutivos de esa realidad. Las categorías de la cotidianidad, de la tipicidad y de la colisión, tal como las expusimos, parecen apuntar claramente la naturaleza de la realidad revelada en el Arte. Pues todas estas categorías intentan explicar la dinámica de todos los fenómenos humanos a partir de la energía de los propios fenómenos. Con esto se nos hace patente el anclaje del Arte en un radical materialismo, como única explicación de toda realidad humana. Esta realidad, constituida únicamente por los intereses materiales del pueblo, encierra al Realismo en un desfiladero de difícil desembocadura, puesto que el arte realista sólo ha de reflejar la lucha del hombre por conseguir intereses puramente sociales. Con esto se ve al trasluz la radicalización absoluta de la realidad humana en la realidad estrictamente social. El hombre es reducido a una sola dimensión, a su dimensión social exclusivamente, a su condición de barro de la tierra. La lógica consecuencia que se impone es descubrir esta única realidad social, depurarla y mejorarla por todos los medios. Uno de estos medios es el Arte.

De aquí que, como consecuencia de la teoría general del Realismo, el Arte realista es exclusivamente el arte social. Y solamente es arte social el que es amamantado temáticamente, en exclusiva, por la miseria del pueblo y la injusticia que ésta lleva consigo. Además, el arte social no sólo es reflejo y testimonio de miseria e injusticia populares, sino también intención. La intencionalidad liberadora de este arte necesita un proceso, a causa de los diferentes niveles sociales de las sociedades. V. Bozal *(El Realismo...,* p. 91 y ss.) lo sistematiza con claridad. La funcionalidad social del arte está en razón inversa al grado de desarrollo de los pueblos. Estratégicamente no es la misma para todos los estadios de su evolución. En definitiva, la causa básica, el índice indicador del arte realista y de su funcionalidad social es el diferente grado de evolución de la lucha de clases en cada piso. En las sociedades, que se hallan en el umbral del subdesarrollo, la estructura social es sentimental, tradicional, arcaica. En general muy desigual. No existe comprensión realista de la misma o es muy tímida. En cambio, otras sociedades están manos a la obra de su desarrollo o plenamente desarrolladas. En las primeras, el Arte es una forma de testimonio crítico y de denuncia y al mismo tiempo cumple una función casi bélica, pandemoledora y panconstructiva. En las segundas, la función del Arte es la salvaguardia contra el revisionismo y se orienta hacia la autocrítica, la conservación y la educación progresiva. De este modo se distinguen dos tipos definidos de Arte realista. El Realismo socialista propio de los países socialistas, como sociedades evolucionadas. De la autenticidad del Arte de estos países hay una seria duda en base a la falta absoluta de libertad creadora. Puede decirse que grandes parcelas de este tipo de Arte son eriales. El segundo tipo es el realismo crítico, propio de los países subdesarrollados o en vías de desarrollo, muy conveniente en cierto tipo de sociedades y dentro de ciertos límites. Hay, sin embargo, otro tipo de sociedades que producen Arte realista fuera de los cauces precisados. Estas son las sociedades capitalistas desarrolladas. El Arte realista de ésta es el llamado el Realismo expresionista alemán de entreguerras y actual y el Realismo social norteamericano. También este Arte es testimonio crítico y denuncia de miseria e injusticias. Su belicismo, en cambio, en la mayor parte de los casos, se orienta a la demolición y sutura parciales de estructuras y situaciones míseras e injustas.

Como puede deducirse de todo lo expuesto, una única característica resume la funcionalidad del Arte realista, reducido a su condición de arte social en su más drástica reducción de contenido y función. Esa característica es su aspiración a liberar al hombre social, no al indivi-

dual, exclusivamente de su condición de miseria material. Estos son los intereses reales por los que lucha, en su aspiración a hacerlos realidad o a conservar la liberación conseguida. La única realidad humana es su miseria material y su aspiración a liberarse de ella por todos los medios posibles. El sufrimiento social del pueblo.

Pero ¿es sólo esto la realidad humana total? ¿Y el individuo? ¿Y las otras miserias tanto individuales como sociales? ¿Y las miserias espirituales, morales, psíquicas e intelectuales? ¿Una perfecta igualdad de clases sociales y un perfecto sistema de seguridad social liberarían al hombre total y a la sociedad total de todas estas miserias?

Una somera reflexión sobre nuestra condición vivencial impone al Arte realista expuesto una doble rectificación. El fin de ésta es desradicalizar la radicalización absoluta de la realidad humana en la realidad social, como única. El primer procedimiento rectificatorio va encaminado a destruir la radicalización absoluta con la radicalización relativa de la realidad social. A este respecto dice Sastre que la realidad humana más radical es la realidad social en el momento en que, en una determinada sociedad, se producen la sangre, el hambre, la injusticia, es decir, en cuanto es de reclamación más urgente en esa sociedad. Por tanto, desde este criterio relativista, la radicalidad viene impuesta por la urgencia, no por la exclusividad y la no existencia de otra realidad. Esta radicalización, es claro, es temporal y subsanable. Acorde con esto, termina diciendo A. Sastre que el ámbito de lo trágico de esta realidad (la social) se irá reduciendo a medida que el avance social se vaya produciendo (*Anatomía del Realismo*, pp. 26 y ss.). El criterio es claro y ajustado. Hagan examen de conciencias las sociedades y pongan remedio a lo que más urge. El Arte que lo refleje y coadyuve puede ser válido. El segundo procedimiento de rectificación arrastra e impone la adhesión de otra radicalización más profunda y esencial para el hombre. Es la realidad permanente del ser puramente como individuo. Sólo así se llega a la síntesis del hombre total: la del hombre existente simultáneamente como ser individual y social. En definitiva, sólo por el hombre total se llega a la sociedad total.

No hay dificultad en hacer la síntesis. Por el criterio de la urgencia puede admitirse una radicalización relativa de la realidad social, en relación al tiempo y al espacio de la misma y a su posibilidad de perdurabilidad o no perdurabilidad. Por la segunda, el Realismo se amplía por la adhesión de una radicalización absoluta del ser existente, independiente del tiempo y espacio concretos y certificada por su perduración.

Es sin duda la Literatura el campo más abonado para que el Arte realista cumpla su función en la sociedad. En este campo es en el que los escritores mejor pueden celebrar sus torneos realistas. Las armas más apropiadas son la novela y el teatro y, en menor grado, la poesía. Hace falta una Literatura que reproduzca lo más artísticamente posible nuestra época. Esta época, piedra de contradicción y escándalo, ha de ser reproducida y encaminada, al unísono, en su totalidad. El concepto de hombre total y sociedad total es más amplio y jugoso que el que da el materialismo histórico. Por esto nuestra época es como una bella diligencia tirada por caballos salvajes de distinta sangre. El fin lógico será su descoyuntura. Por esto, también hoy más que nunca, es necesario un auténtico Arte realista. De aquí la responsabilidad de la Literatura actual tan sepultada bajo la espesura de prejuicios artísticos y sociales.

Literariamente construye Lukacs su concepción realista de la Literatura en oposición sintética y selectiva frente al Naturalismo y al Psicologismo. Parte este autor de la efectiva perspectiva fragmentaria que estas dos corrientes literarias hacen tanto del hombre total como de la sociedad total. El Realismo intenta corregir, pues, el exceso constituido por la falsa objetividad de Naturalismo y la no menos falsa subjetividad del Psicologismo y del formalismo abstracto. Ninguna de estas etiquetas suministra una iluminación en el oscuro laberinto de los tiempos actuales. Sólo una literatura realista puede producir esta iluminación.

El Naturalismo es una abstracta medianía empobrecedora de la visión de la vida. La visión social de sus creaciones es mezquina. El fisiologismo naturalista desemboca en un mecanismo fatalista. El Psicologismo, el Formalismo abstracto e incluso parcelas del Vanguardismo se fundan sobre un principio individualista inmanente, que se difumina en la unicidad y se agota en su propia dialéctica. Su presunta riqueza queda ahogada en las zonas pantanosas de la vida privada. En definitiva, es una visión, tan abstracta como la anterior, y una expresión igualmente deformada del hombre total. Sólo si la intimidad está concebida en una fusión orgánica con los momentos sociales e históricos puede iluminar las coordenadas esenciales de los conflictos esenciales del hombre total. A la vista de esto, la literatura realista no es una mediación conciliadora, sino opositora. Se constituye en una posición artística autónoma que desenmascara las fragmentaciones abstractas tanto del Naturalismo como del Psicologismo. El contenido nuclear de una literatura realista es la adecuada reproducción del

hombre total, componente de la realidad total. Esta realidad está saturada de momentos sociales, morales, humanos. Posición resolutiva frente a los seudodilemas planteados por las corrientes anteriores, en la que el tipo es «la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual» (Lukacs: *Ensayos sobre el Realismo*, 3). Las creaciones de la sociedad burguesa reflejan ineludiblemente el carácter atómico que el individuo tiene en ella. Las creaciones realistas suministran la visión de la conexión orgánica e indestructible entre el hombre privado y el social, como partícipe de la vida pública. Este es el hombre en la sociedad socialista. Así lo refleja la Literatura. Esta, por otra parte, es la realidad total del hombre, exigible y desenmascarable en toda sociedad en evolución. Si no lo puede reflejar la Literatura, haga la crítica y la denuncia y colabore la Literatura por delante, para que el hombre adquiera su dimensión real en la sociedad. Sólo partiendo de esta base se puede llegar a la estructura de los problemas fundamentales de la sociedad total. Así lo han hecho los escritores realistas en sus épocas respectivas. Todos coincidieron en arraigar esos problemas fundamentales en los mayores, más actuales y dolorosos problemas del pueblo de su época, «como la inexorable representación de la verdadera esencia de la realidad» (Lukacs: *Ib.*, 22). Balzac, Tolstoi, Dostoievski y Gorki abrieron estos cauces y los dragaron en este sentido, marcando la ruta de una futura literatura realista. Por lo que, «el camino concreto de las soluciones a seguir por parte de los escritores se reconoce solamente en el ardiente amor al pueblo, en el profundo odio por sus penurias concretas y por sus verdaderos enemigos, en la revelación despiadada de la realidad y al mismo tiempo en la inmutable fe puesta en la evolución de la humanidad y de la nación» (*Ib.*, 29). Toda la concepción de la literatura realista así expuesta lleva en su seno definidas posturas con vista a la acción. En definitiva, todas las acciones, pensamientos y sentimientos del hombre están indisolublemente unidos con la vida de la sociedad, es decir, con la política; objetivamente de ésta nacen y a ésta van a desembocar. Por lo cual, una literatura realista lleva en sus entrañas una revolución artística, política y social.

En el campo de la crítica también el Realismo comienza a manifestarse. Esta manifestación consiste en la aportación al campo de la Estética de un nuevo método científico de crítica literaria. Este nuevo método prescinde de la relación de los contenidos de conciencia de la obra literaria. Su novedad consiste en relacionar la estructura interna de la obra y la estructura social de su nacimiento y confirmación. Pues no es el individuo el autor de la obra literaria, sino el grupo social del

mismo. Los principios de este sistema crítico se hallan en alguna de las obras de Lukacs. Pero es Goldman quien está poniendo los cimientos científicos a la interpretación y crítica sociológica de la obra literaria. Su estudio y exposición requiere otros cauces. Por ello no insistimos, de momento, en este aspecto del Realismo.

No es difícil observar que la concepción expuesta de una literatura realista es una concepción histórica. Es un proceso, que cae dentro del campo del Realismo crítico. La desembocadura apuntada ideal y hecha realidad en los países socialistas es el remanso, que constituye el Realismo socialista en sus múltiples derivaciones. Nos remitimos, en consecuencia, a la doble rectificación operada en el artículo anterior. Por esto aquí no hay rectificación, sino exposición somera y llana de lo que puede ser un Realismo auténtico en el campo de la Literatura.

El auténtico Realismo literario es fruto de un proceso. La causa de esta configuración radica en la distinción de grados de penetración en las profundidades de lo real. De este modo el Realismo auténtico comprende tanto el Realismo selectivo y perforante como proceso, e igualmente el Realismo profundo, como punto de arrivada. Por el primero tiene lugar el peregrinaje a través de los grados de penetración en las profundidades de lo real. Por el segundo tipo, queda tallada su configuración estructural, extática y quasi-definitiva. Es ineludible de todos modos el tránsito por las formas intermedias propias del llamado por los teóricos Realismo crítico, hasta llegar al último grado de penetración de un Realismo profundo, dialéctico. Llegado a este punto, es ineludible decir que ha sido A. Sastre el que mejor y casi exclusivamente ha expuesto todo lo que a continuación voy yo a intentar esquematizar (*Anatomía del Realismo*, pp. 126 y ss. y 253 y ss.). Desde esta perspectiva se puede llegar a precisar lo que puede ser una auténtica literatura realista. Desde el punto de vista del Realismo, como proceso, literatura realista es la que se sitúa en la perspectiva histórica, en el vanguardismo no mixtificado y en el naturalismo evolucionado, predialéctico. La condición de esta situación es el hecho de que estos tres puntos de apoyo son el triangular testimonio de la crisis de Occidente, de la desintegración de ciertos modos burgueses de existencia y del crecimiento de una literatura popular, participante de un general e integral movimiento de desarrollo en todos los pueblos. Desde el punto de vista de un Realismo profundo, como término, literatura realista es la que profundiza en la estructura social, en el orden histórico y colectivo y también en el orden de la «interiorización», el propiamente existencial, humano e individual.

La síntesis del Realismo auténtico se configura como la desembocadura selectiva de un puñado de concepciones literarias anteriores,

Niega del Posibilismo su carga de autocensura estéril y acoge lo que encierra de posibilidad positiva. Del Populismo niega la visión abstracta e irreal de la sociedad y afirma su aspiración a reproducir la totalidad. Rechaza el Objetivismo en lo que tiene de superficialidad y se apropia lo que tiene de profundidad objetiva. Prescinde del éxtasis inmovilista del Vanguardismo literario, aprovechando lo que tiene de histórico ese éxtasis. Del Naturalismo se sirve de su dialéctica, pero no admite la reducción de la realidad a un puro mecanismo fatalista. Tampoco el Realismo auténtico puede soportar la didáctica impuesta del Constructivismo, pero sí su positiva y libre construcción.

Así sería una literatura Realista auténtica. Negación simultánea de las Estéticas afincadas en una realidad parcial. Afirmación omnicomprensiva al mismo tiempo de todas esas Estéticas, en cuanto proporcionan parcelas edificables de la realidad total. Por la síntesis profundizadora de éstas se puede llegar a la comprensión de la esencial realidad del hombre, en su doble dimensión de barro de la tierra, al que el Creador insufló un soplo, que le hizo arder eternamente. De esta conjunción nació la vida. Y ésta es la vida.

Realismo y teatro: la tragedia

Es el teatro uno de los campos de la Literatura, donde puede ser probada la eficacia intensiva y extensiva de la teoría general del Realismo. Dentro del teatro, es, sin duda, la tragedia el género más apropiado y, al mismo tiempo, más discriminante. Escojo la tragedia porque es la parcela donde más adecuadamente pueden tipificarse los más esenciales conflictos del hombre; es más, donde únicamente tiene cabida el conflicto esencial del ser humano. Por otra parte, según expresión de García Lorca, la tragedia puede llegar a constituir un instrumento para la edificación de un país o al menos llega a ser, sin lugar a dudas, un barómetro de su grandeza o de su descenso. Es por esto por lo que la tragedia viene a constituir el campo de batalla más apropiado para que pueda probar sus armas una concepción realista de la Literatura, de modo más eficaz y concluyente.

El conflicto, como fuerza motriz del arte realista, planteado en la tragedia, adquiere en ella su dimensión más punzante, más esencial y más solemne. Desde una visión histórico-sociológica del drama, para que surgiera la tragedia, fue indispensable que la posición del hombre no sólo se hiciera problemática en relación con una clase superior o inferior, sino que esta problematicidad inundase todas las formas de vida interhumanas. De este modo, la vida se hacía esencialmente trá-

gica. Comentando Lukacs la evolución del drama, a través de diversas épocas históricas y, en concreto, la del drama burgués, dice que sus bases no sólo no eran sentimentales, al modo del drama antiguo, sino predominantemente racionales. En el drama burgués ya no chocan sólo las pasiones, sino las ideologías y las intuiciones del mundo. Desde este momento comienzan a valorarse las colisiones de hombres que proceden de situaciones diferentes, pero todavía sin la plena y homogénea conciencia de esas diferencias. El drama burgués no deja de ser un drama individualista. Una ulterior adquisición de conciencia de clase amplía la proporción de las colisiones de tal modo, que los conflictos ya no tienen lugar en el plano de conciencia individual, sino en el de la conciencia social. Los conflictos sociales cualifican como única y radical la realidad total del hombre. La tragedia es, sin duda, el lagar más acondicionado para exprimir su radicalidad y para expresar su gravedad. Pero también es, al mismo tiempo, la parcela limítrofe, donde puede agotarse la forma evolucionada de un arte realista. Porque, al ser la categoría de la colisión la dimensión motriz del arte realista, donde no haya colisiones, es imposible que se dé este tipo de arte. Con esto, estoy aludiendo a la división hecha del Realismo en crítico y socialista. Es fácil observar que, solamente en el campo del Realismo crítico, puede cristalizar la expresión de los conflictos, que tienen como núcleo motor la lucha de clases. Sin embargo, en el campo del Realismo socialista es difícil que brote la tragedia. En una sociedad socialista, donde el comienzo y el fin de la vivencia humana es el quehacer cotidiano e intrascendente, donde una perfecta igualdad de clases es la pandemolición de todo problema humano y un perfecto sistema de seguridad social, su añadidura, ¿qué conflictos podrían ser la dinámica constitutiva de la tragedia? ¿Qué tipo esencial conflicto se daría en el hombre ya liberado de su única miseria, la miseria material? ¿Qué sentido radical puede tener una tragedia del desviacionismo, del revisionismo, de la educación progresiva o de la autocrítica? Evidentemente es muy difícil concebirla. Pues el hombre como ser social ya no es un nudo de conflictos. Solamente el hombre individual, como ser puramente existente, podía constituirse en ese nudo. Pero la misma suerte que corre, en otro tipo de sociedades, la aparición, en el Arte, del conflicto social, corre en estas sociedades, el conflicto individual. Por sistema no se admite su existencia, si llega a gestarse en la oscuridad, en la oscuridad es desarraigado. Es evidente, en consecuencia, que lo social, en el teatro, como en todas las Artes, no constituye su totalidad, sino solamente un ángulo del mismo. Todo lo más que el teatro es, puede o debe ser, es un sismógrafo del problema social, de la cara social que tiene todo problema humano. Sin embargo, dada

la gravedad y la urgencia con que puede presentarse el problema social en una determinada sociedad, es la tragedia el género más propio para esencializar y exponer sus conflictos, potencializando a la sociedad, con vistas a la solución de una situación evidente, pero temporalmente injusta, que se opone a la realización simultánea e integral del hombre en la vida. Sólo así el hombre, como ser social, no sería su propio impedimento a la realización progresiva de su individualidad ni de la totalidad de su realidad.

La concepción actual de la tragedia es amplia como la misma vida actual. Por esto se dice que la tragedia surge cuando la vida misma se hace problemática, es decir, cuando el hombre no puede realizarse como tal en ella. Por lo tanto, cuando algo impide que la vida del hombre se realice, surge la tragedia. Como he dicho anteriormente, la esencial y más radical realidad humana está en la subsunción conjunta del hombre como ser individual y como ser social. Por tanto, la vida del hombre sobre la tierra está fabricada por la realización simultánea de sus dos dimensiones inseparables. Sobre estas bases, la tragedia surge cuando estas dos dimensiones se desacompasan o se oponen, cuando se produce un desdoblamiento y una dimensión se opone a la realización de la otra, no realizándose tampoco ella. Sin duda alguna es la tragedia el género literario donde mejor encaja lo real humano, en cuanto que es la brecha abierta por donde aflora la raíz misma del hombre y la cristalización artística del dolor de su existencia. Por ello se dice que el teatro contemporáneo está caracterizado por su honda preocupación por el hombre, y, al mismo tiempo, por su pretensión reformadora de la circunstancia que le ha tocado vivir y moverse. La esencia humana se descubre, en consecuencia, en su mitad radical, por la profundización en la dimensión puramente existencial y en la históricamente existencial. La primera es una dimensión fundamental, permanente e inmutable. Es la dimensión eterna. La segunda es una dimensión accidental y contingente y temporal, en paralelismo con la evolución y el desarrollo de la sociedad en la que se realiza. La misión, pues, de la tragedia es ofrecer una base completa de la realidad última, radical, en la que el hombre se encuentra: la conjunción y realización simultánea del «animal racional» y del «animal social». Sin embargo, la dimensión realista de la tragedia y su profundización es fruto de un proceso gnoseológico. El proceso gnoseológico de la naturaleza humana concreta, contingente, impotente e ineficaz. Este proceso parte de la subsunción conjunta de la tragicidad de la existencia humana individual y de la existencia humana colectiva. Esta tragicidad existencial requiere, por otra parte, una valoración real y discriminante. Pues sólo así se puede entrever la mutua interacción entre la agonía y la praxis humanas. Tam-

bién por estos cauces se llega al deslinde funcional de los campos magnéticos de la «interiorización» y de la «socialización» en el desarrollo de lo real a nivel humano. (Este proceso y su desembocadura está ampliamente estudiado por A. Sastre en su obra *Anatomía del Realismo.)* Desde esta perspectiva, la tragedia no es un modo pesimista ni optimista de ver las cosas. Su visión, en este sentido, dependerá del tipo de agonismos que se planteen, del grado de apertura o cerrazón de la situación y siempre, en caso de mistificación, del predominio de las interacciones. «Sólo entendida así —dice Sastre— la tragedia es un modo literario de nuestro tiempo, entendida en el campo de un realismo profundo: tan lejos de un lúgubre nihilismo, como del optimismo burocrático, del inmovilismo cargado de "ideología" como del activismo puro» *(Anatomía,* p. 129). La prolongación de este planteamiento produce en el espectador la toma de conciencia de su situación real «como existente» y de su situación social, «como agente». Por ello, la tragedia es algo que no tiene nada que ver ni con el optimismo ni con el pesimismo. En este sentido la tragedia que refleja la tragicidad de la naturaleza humana viene a situarse en una unidad dialéctica superior, cuyas bases son la aceptación de la situación vivencial, por muy miserable que sea, y la esperanza en la liberación. Esta unidad superior es lo que yo entiendo por síntesis esencial de lo trágico, patentización, a través de la tragedia como género y forma, de la radical vivencia humana. En consecuencia, esta síntesis nace de la superación dialéctica de la angustia emanante de lo puramente existente y de la excesiva creencia en el avance progresivo de lo social. Esta es la superación que puede proporcionar la tragedia, como unidad dialéctica superior: la aceptación consciente de la situación vivencial y la esperanza de liberación de esta situación, cuando sea agobiante o injusta, física o metafísica, material o espiritualmente miserable. Para ello es necesario el concierto de todos los medios humanos al alcance y también la creencia en la Justicia final.

EDUARDO HUERTAS VÁZQUEZ
Paseo de las Delicias, 7
MADRID

HISTORIA DE LA NOVELA POLICIACA (y III) *

POR

JUAN JOSE PLANS

1. Clasificaciones del género

Fereydoun Hoveyda, autor de *Historia de la novela policíaca,* junto con Jacques Bergier, ha hecho el siguiente intento de clasificación del género: 1, el bosque oculta el árbol. Obras en las que se trata de multiplicar los orígenes para ocultar un asesinato; 2, crímenes «pasionales»; 3, el problema de ajedrez. Novelas-problema; 4, crímenes perfectos; 5, crímenes psiquiátricos; 6, método puramente deductivo; 7, final totalmente inesperado; 8, novelas policíacas novelescas; 9, historias reales; 10, novelas policíacas de ciencia-ficción; 11, novelas policíacas psicológicas; 12, el crimen imposible; 13, crímenes que se salen de lo corriente; 14, el recinto cerrado; 15, relatos policíacos cómicos; 16, la novela policíaca fantástica; 17, la novela de espionaje; 18, la novela policíaca con dos interpretaciones; 19, la novela policíaca cíclica; 20, la novela policíaca jurídica. Si a esta clasificación añadimos otras muchas de las realizadas por distintos historiadores del género —Jacques Sternberg, en *Las mejores obras de crímenes,* la efectúa atendiendo a los ambientes o temas de las obras elegidas—, llegamos a la conclusión de que cada lector apasionado por el género puede hacer la suya, pues las combinaciones parecen ser infinitas. En una palabra, todo es, en parte, rizar el rizo. Así resulta que tenemos que incluir, dentro del género, *Crimen y castigo,* de Dostoievski, o *El elefante robado,* de Mark Twain. Está más justificada en el segundo caso que en el primero. Tal vez, como dice Alberto del Monte, «lo que importa es que el esquema principal (investigación y revelación de un crimen misterioso) constituye la base de todas esas variedades y que la composición en orden al efecto final, los temas del misterio y de la investigación, algunos personajes típicos, entre los que ocupa el primer lugar el *detective,* se perpetúe en la tradición a pesar de todas sus variaciones.

* La primera y segunda parte de este trabajo han aparecido en los números 236 y 237 (agosto y septiembre, respectivamente) de Cuadernos Hispanoamericanos. (Redacción.)

diferenciaciones y matices. Este esquema diferencia al género de otros paralelos y afines, porque nos ha transmitido no sólo un repertorio de temas argumentales, de datos estructurales, de tipos psicológicos, sino, además, lo que podría llamarse pretenciosamente una *Kunstwollen*, es decir, la intención de provocar determinadas reacciones intelectuales y emocionales en el lector, e incluso —y que no parezca todavía más pretencioso— una determinada perspectiva ético-sentimental de la vida y del hombre.» Por otra parte, la novela policíaca, dadas sus características, generalmente otorgadas de inmediato por el propio lector, acapara una serie de temas de la más variada índole. Lo feérico, lo horrible, lo trágico, el humor, la utopía, el ocultismo, la metapsicología o el psicoanálisis entran perfectamente dentro de su esfera. Y también, cómo no, problemas sociales, morales y políticos. Por tanto, prefiero la clasificación más simple, aunque alguno se sorprenda, que un crítico pueda utilizar, para no entrar en un verdadero marasmo de confusionismos. La novela policíaca se divide en: *a)* Buena; *b)* Regular; *c)* Mala. Naturalmente, aquí no se hace referencia a esa infraliteratura que, cobijándose bajo el nombre de este género, es denominada «popular» y se vende a bajo precio en los quioscos, tal vez superior el precio a la calidad. Sucintamente, la novela policíaca, como cualquier otro tipo de narrativa, tiene siempre nuevos horizontes a los que llegar. Porque ni el propio género ni sus autores pueden ignorar los acontecimientos, invenciones o descubrimientos de su tiempo. ¿Encontraremos algún día ese planeta que se nos presenta en *Inversia,* de Richard Besseire, en el que el asesinato no solamente está instituido, sino que es el medio legal para escalar peldaños en la sociedad y en el poder?:

> —Entonces votamos unas leyes para la protección de la infancia, instituyendo la muerte legal a partir de la pubertad. Además, pensamos también que era el procedimiento mejor para la conveniencia de la naturaleza humana.
>
> —Aquí nadie teme a la muerte (...), pues ella permite alcanzar el Absoluto, el Supremo, la Verdad Universal.
>
> —¿Una caza al hombre, dice?
>
> —¡Naturalmente!
>
> —¿A qué hombres?
>
> —A todos. Aquí no importa quién pueda cazar a quién. Incluso los turistas que vienen de Evoz. Siempre que sean detentores de un permiso.
>
> —¿El permiso? ¿Cuál?
>
> —Un simple permiso de homicidio.
>
> No daba crédito a lo que estaba oyendo.
>
> —¿Quiere usted decir que... es suficiente un simple permiso para tener el derecho a matar a cualquiera? Francamente, es una burla, ¿no?
>
> —¡Yo no me burlo, extranjero!

Aunque Eugène Ionesco diga que «toda obra es policíaca», no sin cierta lógica, atendiendo a los juegos a que pueden dar lugar los laberintos del pensamiento, la verdad es que cada género literario, una vez reconocido como tal, cuenta con unas premisas incuestionables. Juan José Mira, en *Biografía de la novela policíaca,* dice:

> Asombra y convence el modo riguroso y matemático con que está construido un buen libro de esta clase. Nada sobra; nada falta. La razón ha trabajado a conciencia y la fría arquitectura se nos ofrece impecable. Todas y cada una de las piezas cumplen su misión definida, inexorable. Cualquier figura que irrumpe sabe perfectamente su papel y el modo más adecuado de desempeñarlo [...] No existe ningún otro género de ficción que, como la novela policíaca, haya alcanzado tan alto grado de perfección. A base de limitaciones, por supuesto.

Más bien, la novela policíaca no es perfecta ni imperfecta. Pero sí tiene un entramado minucioso, aunque lo que se nos narre escape a ese campo racionalista al que en un principio estaba tan sometido este género. El autor se ve obligado, antes que nadie, antes que sus propios personajes, a no dejar ni una pista en falso, en caso que se piense en una solución en la que nadie puede llegar al enigma, o una pista o varias en caso de que todo sea resuelto. Pero, siempre, en justa medida. Porque cualquier parquedad o cualquier exceso harían perder toda categoría a la obra. Indudablemente, el autor de novelas policíacas, que es a la vez «asesino», «asesinado» y «detective», es el más arquitecto de los escritores.

Felipe Mellizo publicó en la revista *La Estafeta Literaria* una «Carta de Londres. De la novela policíaca», comentario a dos artículos míos sobre el género en la misma publicación, en la que se dice:

> Pero la verdad es que sólo las novelas clásicas, las del cuarto cerrado, las del «detective» sin madre, sin padre y sin novia, cabeza pura, pero «sin sexo», las del mayordomo, el asesino sin historia, las *detection stories,* frías, breves, rápida y limpiamente dialogadas, sin trampas líricas, corresponden bien al género. Esas son las únicas novelas policíacas que hay. Y cualquiera que sea su importancia literaria, su interés social es grande [...]. El origen del relato policíaco «puro» está en el principio jurídico liberal, según el cual todo el mundo es inocente mientras no se pruebe que es culpable.

Podríamos hacer, entonces, una simple división:

a) Novela policíaca «pura».
Ejemplos: Conan Doyle, Agatha Christie.

b) Novela policíaca «impura».
Ejemplos: Simenon, Cornell Woolrich (seudónimo: *William Irish).*

c) Novela policíaca «ambigua».
Ejemplos: Chesterton, Graham Greene.

d) Novela policíaca más otros aditamentos.
Ejemplos: Ian Fleming, Robert Bloch.

Tomás de Quincey, en *El asesinato, considerado como una de las bellas artes,* nos dice: «La gente empieza a darse cuenta que en la composición de un bello crimen intervienen algo más que dos imbéciles, uno que mata y otro que es asesinado, un cuchillo, una bolsa y una callejuela oscura.»

Sin tomar al pie de la letra lo que Lombroso apuntara: «El delincuente es una genuina *species generis humani*», hemos de reconocer que, tanto la figura del asesino como la del asesinado son harto frecuentes en nuestra sociedad. Por lo tanto, ya de por sí, las novelas policíacas, aunque soterradamente, de una forma velada o si se prefiere hasta inconscientemente, nos están reflejando, retratando, una importante parcela de nuestra sociedad; parcela de la que técnicamente se encarga la Criminología. Por eso, no extraña que Máximo Gorki, en el I Congreso de Escritores Soviéticos, dijera que la novela policíaca es género burgués. Ni tampoco nos sorprende que Ludwig von Mises, figura del neocapitalismo, señalara todo lo contrario. Es decir, que la novela policíaca «es un invento socialista para desprestigiar el capitalismo».

La narrativa española, salvo excepciones, ha permanecido al margen de la novela policíaca. Tan al margen como en lo referente a la literatura fantástica. En nuestro país no ha existido un Jonathan Swift, un Kafka o un Lovecraft. Tampoco un Simenon o una Agatha Christie. Tanto realismo, costumbrismo, naturalismo no han dado paso a la ficción en donde la imaginación juega un papel preponderante. Francisco García Pavón dice en prólogo a mi novela *La gran coronación:* «En España, sabido es que dominó la literatura que convencionalmente llamamos realista. Satírica o poética, agria o edulcorada, majestuosa o ardillera, las plumas ibéricas siempre procuraron copiar el mundo vecino a los ojos y a la oreja. Esta propensión no quiere decir, ni mucho menos, que el *homo hispanicus* sea un ser realista. ¡Qué más quisiéramos para bien de nuestras paces y de nuestras guerras, de nuestros gobiernos y desgobiernos! El español medio es un fantaseador. Con poca imaginación —cuidado—, pero con alucinadora fantasía.»

No obstante, sí existe actualmente un acercamiento, un intento de caminar por derroteros escasísimamente frecuentados. Como dice Felipe Mellizo, «los críticos, que tradicionalmente hablan de la novela po-

licíaca con una mezcla notable de ignorancia y de cachondeo, empiezan a mencionar el género con cierta prudencia —aunque todavía sin información—, y no tardará en aparecer un ensayista que escriba un libro la mar de profundo sobre Sherlock Holmes y sus colegas, como ha ocurrido, hace ya tiempo, en casi todos los países europeos».

2. El triángulo de la novela policíaca

La novela policíaca «pura», o sea, la clásica, contiene un juego que se puede representar por medio de un triángulo. Indudablemente, también el juego se extiende a los demás tipos del género, pese a sus variantes.

Por una parte tenemos: *a)* ASESINO; *b)* ASESINADO; *c)* DETECTIVE-POLICIA.

Por otra: *a)* MOVIL; *b)* MEDIO; *c)* RESULTADO.

Pasando estos elementos a los vértices de un triángulo y utilizando las dos direcciones, contamos con una serie de combinaciones que son, salvo casos excepcionales, las más frecuentes:

ASESINO

a)

ASESINADO *b)* *c)* POLICIA-DETECTIVE

a) ASESINO *b)* ASESINADO *c)* POLICIA-DETECTIVE	*b)* ASESINADO *c)* POLICIA-DETECTIVE *a)* ASESINO	*c)* POLICIA-DETECTIVE *a)* ASESINO *b)* ASESINADO
a) ASESINO *c)* POLICIA-DETECTIVE *b)* ASESINADO	*c)* POLICIA-DETECTIVE *b)* ASESINADO *a)* ASESINO	*b)* ASESINADO *a)* ASESINO *c)* POLICIA-DETECTIVE

Igual número de combinaciones nos salen en el desarrollo de la acción:

MOVIL

a)

MEDIO *b)* *c)* RESULTADO

a) MOVIL *b)* MEDIO *c)* RESULTADO	*b)* MEDIO *c)* RESULTADO *a)* MOVIL	*c)* RESULTADO *a)* MOVIL *b)* MEDIO
a) MOVIL *c)* RESULTADO *b)* MEDIO	*c)* RESULTADO *b)* MEDIO *a)* MOVIL	*b)* MEDIO *a)* MOVIL *c)* RESULTADO

3. «Ellery Queen Mistery Magazine»

Importante producción de novelas policíacas es la que nos presentan los norteamericanos Manfred Lee y Frederic Danay, que utilizan como seudónimo Ellery Queen. Nacieron en 1905 en Brooklyn y son primos hermanos. Principales exponentes de la novela-problema, dieron comienzo juntos la aventura literaria firmando con otro seudónimo: Barbany Ross. Así publicaron *La tragedia de X, La tragedia de Y* y *La tragedia de Z.* El personaje, un viejo actor de teatro: Drury Lane, que tiene a gala conocer los vicios y virtudes de la Humanidad a través de los personajes que interpretara en los escenarios y que pertenecen a las más importantes obras de la literatura teatral. Drury Lane, retirado de su profesión, resulta un magnífico ayudante del inspector Thumm. Su intervención es siempre decisiva para que la justicia pueda esclarecer los hechos, por muy intrincados y misteriosos que sean. Pero Manfred Lee y Frederic Dannay se cansaron de este personaje y decidieron crear otro. Leyeron en un periódico la convocatoria de un concurso y se presentaron con la novela *El misterio del sombrero de seda.* Resultaron ganadores del premio, que ascencía a 7.500 dólares. Para desembarazarse del anterior personaje, en *Drury Lane's Case,* lo presentan como asesino. Así, el nuevo Ellery Queen, que les serviría también para firmar con este nombre las novelas, queda con el camino totalmente despejado. *El misterio del zapato blanco, La muerte a caballo, El misterio*

de la capa española, La década prodigiosa, El misterio de las cerillas, Los dientes del dragón o *El misterio del elefante* son algunos títulos de los cuarenta que hicieron. El personaje, Ellery Queen, es un joven universitario, hijo de un inspector de policía.

De ellos nos dicen Boileau-Narcejac:

> Su técnica es casi la misma que la de los autores ingleses: un crimen, sospechosos y, por fin, el encuentro de la solución, a la que sólo se llega con los recursos de la inteligencia. No podía ser de otro modo. Pero percibió mejor que cualquiera de sus rivales la relación íntima, viva, que liga el enigma con la investigación. Comprendió que la investigación no tiene por fin encontrar la verdad, sino establecer, modular y reducir, poco a poco, lo que hay de específicamente fantástico en el misterio. El detective no sólo se encuentra frente a situaciones incomprensibles, sino también inquietantes o peligrosas. Además, en las novelas de Queen, el asesino casi siempre asesta varios golpes. Sabe aprovechar tan bien las circunstancias, aterrorizar con tanta habilidad a la gente, que uno se pregunta si se trata de un hombre o de un ser sobrenatural. Los lugares del crimen: circo *(La muerte a caballo)*, terraza al borde del mar *(La capa española)*, pequeña ciudad *(La década prodigiosa)*, se transforman en lugares maléficos, espantosos, por los que ronda la muerte. La misma verdad tiene siempre un carácter extraordinario, monstruoso. Lejos de caer en la evidencia trivial, conserva algo de increíble y de alarmante. Al terminar el libro se tiene la sensación de que no se dijo nada todavía y que todo puede recomenzar. Y todo recomienza, porque el universo de Queen está lleno de amenazas. Por ejemplo, Wrightsville, una ciudad imaginaria que sirve de decorado a una aventura terrible: *La ciudad del crimen* segrega de sí misma una serie de historias sangrientas. Es como un país de otro mundo, sometido a leyes que no son exactamente de nuestro planeta. Evidentemente, la novela-problema rompe aquí sus límites. La lógica, para Queen, ya no es más que un adorno. El detective se mueve en un mundo fabuloso en el que los indicios no remiten a acciones simplemente curiosas, sino a maquinaciones delirantes.

Manfred Lee y Frederic Danay crearon el periódico *Ellery Queen Mystery Magazine*, que ha contribuido al desarrollo del cuento policíaco, como bien saben nuestros lectores.

4. Poetas, catedráticos y filósofos

Anthony Berkeley, abogado londinense, después de tantear en otros géneros literarios, se decide por la novela policíaca. El declaró: «En la novela policíaca el enigma debe apasionar al lector desde el primer momento, estableciéndose un recíproco juego de ingenio entre el autor, que esconde celosamente el secreto de la intriga, y el lector, que trata de desentrañar el misterio que se le plantea.» Fundó en 1933 el «Detection Club» londinense, organismo que tenía como fin el de conservar

la integridad de la tradicional fórmula de novela policíaca. A este club pertenecen autores como John Dickson Carr o Agatha Christie.

Dashiell Hammett es otro autor digno de reseñar. Con él daría comienzo la más tenebrosa novela policíaca de tono negro. Nació en St. Marys County, Maryland (Estados Unidos), en 1894. Desempeña diversos oficios y, a causa de tener que permanecer hospitalizado durante siete años, se dedica a leer. Ya en la calle, nueva etapa de nomadismo. Con tal espíritu escribirá sus obras. André Gide fue quien en Europa realzó por primera vez los valores de Dashiell Hammett. Aparte de un gran número de relatos cortos, escribió cinco novelas: *La maldición de los Dain, El halcón maltés, Cosecha roja, La llave de vidrio* y *The Tin Man,* que sería base para la película *La cena de los acusados.*

El poeta inglés Cecil Day Lewis se escondió bajo el seudónimo Nicholas Blake para escribir novelas policíacas como *La bestia debe morir, La cabeza del viajero, Minuto para el crimen, Los toneles de la muerte, El abominable hombre de nieve* y *Cuestión de pruebas.* Digamos que sus obras son para minorías selectas.

Michel Innes nació en Edimburgo en 1906. Erudito, catedrático, crítico. Su primera obra fue *Montaigne.* Pero tuvo su debilidad en la novela policíaca. *La torre y la muerte, Los otros y el rector* y *El peso de la prueba* son algunos de sus títulos, marcados siempre por el cultismo.

El sociólogo Gerald Heard usó como seudónimo H. F. Heard. Filósofo británico, director de *Realist,* se siente tentado en 1941 por el género policíaco. Junto con una pedantería bastante ostensible, la mayor parte de las veces encontramos en sus obras cierto alarde de ingenio. *Predilección por la miel* y *Asesino por reflexión* son dos de sus títulos más conocidos.

Y llegamos a Peter Cheyney, otra de las figuras más sobresalientes de la novela policíaca. Mucho más famoso en Francia que en su propia Inglaterra. Sus dos personajes favoritos, Lemmy Caution y Callaghan, han pasado casi al mito, principalmente el primero, del que se han hecho innumerables películas, casi todas ellas interpretadas por Eddie Constantine. *Bailando sin música* y *Un whisky de más* son los títulos más representativos de su gran producción.

5. El abogado retrata su mundo

Raymond Charles, Stuart Palmer y Rex Stout no lograron el mismo éxito que Peter Cheyney. Sí Erle Stanley Gardner con su famoso héroe,

Perry Mason, revalorizado nuevamente en la actualidad. Nos dicen Boileau y Narcejac:

> Erle Stanley Gardner, abogado que se convirtió en escritor, volcó, como es natural, todos sus conocimientos jurídicos en su héroe, Perry Mason. Conocía el lugar privilegiado que tiene un abogado en la vida norteamericana. En el país de la libre empresa y el contrato rige soberanamente las relaciones sociales, y el abogado es el hombre que sabe estimar los términos de un contrato, interpretarlos y hasta cambiarlos, cuando es necesario. Por eso tienen en sus manos la fortuna y muchas veces también el honor y hasta la vida de sus clientes. La ley americana, por otra parte, varía de un Estado a otro, lo que hace posible la existencia, entre lo permitido y lo prohibido, de una tierra de nadie, una trinchera en la que un abogado hábil se sabe refugiar. En resumen, no hay nada más espectacular, más dramático que un juicio norteamericano. El fiscal y el abogado libran una verdadera batalla cuyo único árbitro es un juez que aprecia los golpes, tolera estos y prohíbe aquellos, de manera tal que el que triunfa es siempre el más astuto, el más hábil. Se comprende entonces por qué Gardner, un maestro en esta clase de juegos temibles, elige siempre un tribunal como campo de batalla. Porque allí, luego de un duelo parecido al de las ordalías, debe triunfar finalmente la justicia. A Gardner se le podría reprochar el escribir siempre el mismo libro, el no renovarlo. Pero elige con tanta inteligencia los problemas que Perry Mason tiene que resolver y éstos ponen de tal manera al desnudo las costumbres de los norteamericanos que un lector atento siempre se sentirá sorprendido por nuevos detalles y por los personajes que tan bien toma de la vida real.

Gardner no solamente escribió novelas teniendo como personaje a Perry Mason, sino también una serie dedicada a las aventuras de Bertha Cool y de su asociado, Donald Lam, donde demuestra también su brillante imaginación.

6. Agatha Christie

Dorothy L. Sayers, Freen Wills Crofts, Mignon G. Eberhart, E. Phillips Oppenheim, R. Austin Freeman, S. André Steeman, Anne Austin, Baynard Kendrick y otros, también son autores interesantes del género policíaco. Pero es Agatha Christie la que alcanzará una fama extraordinaria, mantenida en el presente con su prolífera producción.

Agatha Christie, inglesa pero de familia norteamericana, se casó en 1914 con el coronel Archibald Christie. Fue enfermera durante la guerra. Se divorció y se casó nuevamente con el arqueólogo Max Mallovan. Con dinero, ociosa, gran viajera, empieza a escribir tras tener una apuesta con su hermana. Esta decía que en las novelas policíacas siempre se descubre el misterio antes de llegar al final. Ella contestó que no. Y, como prueba evidente, hizo una novela. Se titulaba *El mis-*

terioso caso de Styles. Allí, a la par, nacía su no menos famoso personaje: Hércules Poirot. Sigue siendo su obra *Diez negritos* la catalogada como maestra. Con ella se inicia una nueva fórmula de la novela policíaca. Nos dice Juan José Mira:

> Actualmente nada se puede dejar al azar y hay una serie de premisas insoslayables que la depuración del género ha ido acumulando, y a las que hay que rendir culto ciego sin discutirlas. En ningún otro autor se observa tan nítidamente como en Agatha Christie esta sumisión a los rígidos principios que integran la fórmula. Sumisión genuinamente femenina hacia lo que se revela práctico y de éxito seguro e inmediato... Jamás plantea el problema del asesinato sin que todos sus términos se ofrezcan a los ojos del lector con la máxima claridad. Agatha Christie da cuenta de ellos presentando a los distintos personajes del drama valiéndose de diálogos llenos de naturalidad y sencillez, con lo que, insensiblemente, las figuras que integran la ficción quedan caracterizadas y fijas en la mente del lector. Suele usar capítulos cortos que son los hilos que guían la atención hasta el nudo del drama a donde, finalmente, nos conducen. Y cuando el «caso» se plantea, cuando míster X aparece en su cuarto con una daga hundida en las costillas, el lector tiene ya presentes a todos los personajes que después han de intervenir y cuantas circunstancias de ellos importen.

Por su parte, Boileau y Narcejac opinan:

> Es una verdadera hazaña haber escrito unas sesenta novelas e inventado, por lo tanto, unos sesenta enigmas. Además, encontramos en Agatha Christie una seguridad tal en el desarrollo de la intriga, una simplicidad tal en la construcción, verdaderamente ejemplares. La radiografía de sus libros podría proveernos de clisés admirables y revelaría cómo debe ser el esquema de una buena novela policíaca... Hércules Poirot, si bien habla con frecuencia de las pequeñas células grises, rara vez explica sus procedimientos lógicos. Lo que la novela policíaca mostraba era la astucia del criminal, su larga paciencia, sus precauciones minuciosas; sus sabias combinaciones tenían necesidad de un campo y se desarrollaban con una duración homogénea, acolchada, confortable y un poco gris; tenían lugar en la época de los pequeños salones provinciales, donde se tejían murmuraciones mientras se tomaba el té. Agatha Christie logró distraer a una sociedad bonachona y animar un domingo inglés.

Veamos una muestra del estilo de Agatha Christie:

> En aquella habitación de la casa de Poirot se hallaban sentadas cuatro personas. El detective, hundido en su sillón, bebía sirop de cassis. Norma y la señora Oliver se habían acomodado en el sofá. Esta ofrecía un aire particularmente festivo con su nada apropiado vestido de color verde manzana. Su figura aparecía rematada por uno de sus más esmerados peinados. El doctor Stillingfleet ocupaba una silla. Había extendido ambas piernas, de suerte que daba la impresión de ocultar la mitad del cuarto.

—Bueno. Hay un puñado de cosas que yo deseo conocer —dijo la señora Oliver en tono acusador.

Poirot se apresuró a derramar un poco de aceite en aquellas agitadas aguas.

—Reflexione, *chère madame*. No sé cómo agradecerle lo mucho que le debo... Mis mejores ideas fueron sugeridas por usted.

La señora Oliver miró a Poirot haciendo un gesto de incredulidad.

—¿No fue acaso usted quien pronunció ante mí la frase «la tercera muchacha»? Pues de ahí arranca todo... Y ahí termina. Había que buscar la tercera muchacha de las tres que vivían en el mismo piso. Norma fue siempre, supongo, aquélla... Y nada más contemplar las cosas desde otros puntos de vista, cada elemento encajó en el sitio que le correspondía... La respuesta que faltaba, la pieza extraviada del rompecabezas, resultó ser siempre la misma: la tercera muchacha. Fue siempre, ¿me comprende?, la persona que no se encontraba allí. Ella era un nombre para mí, no más.

—Me maravilla que nunca la relacionara con Mary Restarick —declaró la señora Oliver—. Yo había visto a Mary en «Crosshedges», llegando a hablar con ella. Desde luego, la primera vez que vi a Frances Cary éste tenía sus negros cabellos caídos sobre la cara.

—Usted, *madame*, atrajo mi atención sobre determinado hecho también. Me hizo notar la facilidad con que cambia la faz de una mujer de acuerdo con sus peinados. Recuerde que Frances Cary había realizado estudios de actriz. Conocía a fondo el arte de la caracterización. Podía alterar su voz a su gusto o necesidad. Como tal, Frances poseía una cabellera larga y negra, que enmarcaba su faz, escondiéndola a medias. Por otro lado, acentuaba el maquillaje, se retocaba las cejas y modificaba el tono de sus párpados, y el espesor de sus pestañas.

Mary Restarick, con su rubia peluca, muy ondulada, con sus ropas convencionales, su leve acento extranjero y su vivacidad al hablar, venía a ser el extremo opuesto. Se notaba, sin embargo, que había bastante de artificio en su persona. ¿Qué clase de mujer era? No lo sabía.

Como vemos, Agatha Christie pone en boca de su personaje Hércules Poirot toda una amplia gama de resortes. El personaje busca hasta en los más mínimos detalles. El texto ofrecido pertenece a una de sus últimas novelas, *Tercera muchacha*, que apareció en España coincidiendo con la llegada a nuestro país de la famosa escritora, en 1967.

7. Chesterton, Simenon y William Irish

Los llamados tres grandes heterodoxos del género son Gilbert Keith Chesterton, Georges Simenon y William Irish. Chesterton sí se ha introducido en el campo de la novela policíaca. Pero hemos de ir con prudencia. El no intentó el género, sino que creó un personaje llamado Padre Brown que resultaría, en parte, estar ligado con esta clase de

literatura. Personalmente, los relatos del Padre Brown siempre me han resultado magníficos. Veamos lo que se nos cuenta en *La sabiduría del Padre Brown:*

> El joven Jaime Todhunter vive como inquilino en casa de la señora Mac-Nabs, quien tiene una hija, Maggie, a la que Jaime pretende siendo correspondido. Los jóvenes piensan casarse, pero ocurre algo extraordinario con este Jaime Todhunter que conturba profundamente a madre e hija. Suele encerrarse en su aposento, fuera de las horas ordinarias, permaneciendo en él durante bastante tiempo sin que se sepa la finalidad. ¿Qué hace Jaime Todhunter a solas en su habitación? Misterio. Llevadas por la curiosidad, ambas mujeres han ejercido el espionaje, descubriendo cosas extraordinarias y completamente fantásticas. Cuentan que en el cuarto del mozo suele oírse a dos personas hablando, pero que cuando el inquilino abre la puerta siempre está solo. La hija habla de un personaje misterioso de gran estatura, tocado con una chistera de seda, que en una ocasión cruzó la playa y el huerto que hay detrás de la casa, sosteniendo una conversación con el realquilado por la ventana, que estaba abierta. Según ella la conversación acabó en disputa. Todhunter cerró la ventana con violencia y el personaje de la chistera volvió a desaparecer en la niebla. La señora Mac-Nabs da otra versión mucho más original y fantástica: el hombre (o lo que sea) sale cada noche de una gran arca que, arrimada a un ángulo del cuarto, permanece siempre cerrada durante el día.

Todos estos rumores han llegado a oídos del Padre Brown quien visita, para referírselos, al gran criminólogo Orien Hood. Este se burla del visitante y de las supersticiones de las mujeres. En este momento aparece Maggie, toda sofocada y presa del mayor nerviosismo.

> —Jaime ha sido asesinado —declara—. Ese hombre llamado Copa ha vuelto a estar con él. He oído muy bien cómo discutían, escuchando a través de la puerta.
>
> —¿El hombre llamado Copa? —preguntó perplejo el Padre Brown.
>
> —Sé que se llama Copa —aclaró la joven—, porque he oído su nombre a través de la puerta. Estaban peleándose a causa del dinero, según creo, pues oí que Jaime decía: «Está bien, señor Copa» o «No, señor Copa.» Y luego: «Dos y tres, señor Copa.» Después cesó la disputa. Intenté forzar la puerta y no pude. Entonces salí al huerto y me encaramé a la ventana: lo he visto todo oscuro y me parece que la habitación está vacía, pero puedo jurar que he distinguido perfectamente a Jaime tirado como un fardo en un ángulo, como si estuviera herido o estrangulado.

Parten inmediatamente para la casa de los Mac-Nabs los tres personajes. Una vez en ella, el doctor Hood fuerza la puerta del cuarto del inquilino y todos penetran en él. Los indicios demuestran claramente que allí se ha desarrollado una escena violenta. Una baraja parece esparcida por el suelo, como si se hubiera interrumpido un juego. A un lado de la mesa se ven dos copas de vino y los añicos

de otra se ofrecen esparcidos por el suelo. No lejos de la mesa encuentran un cuchillo de larga hoja, como una espada corta, de empuñadura grabada, cuyo extremo aparece enrojecido. En un rincón del cuarto, tirado por tierra, como si la hubiesen derribado de un golpe de la cabeza de algún caballero, hay una chistera de seda reluciente. Finalmente, tumbado en un extremo, yace el señor Jaime Todhunter, como un saco de patatas, con una mordaza en la boca y seis o siete cuerdas que le sujetan brazo y piernas con fuertes nudos. Por fortuna está vivo porque tiene los ojos abiertos y los mueve a uno y a otro lado.

El doctor Hood, eminente criminólogo, parece el personaje más apropiado para encargarse del caso, y efectivamente, sin pausa alguna da comienzo a la tarea. Coge la chistera y se la coloca a la amordazada víctima, observando que le viene demasiado ancha. Entonces dictamina: «El sombrero del señor Copa.» A continuación, reconstruye la escena, y por medio de sutiles observaciones y razonamientos, llega a la conclusión de que el señor Copa ha pretendido hacer al señor Todhunter víctima de un chantaje, degenerando la entrevista en reyerta. Ahora bien, ¿cómo se explica la ausencia del señor Copa del cuarto si la ventana, que es la única salida, aparece cerrada por dentro? El doctor Hood observa detenidamente las ligaduras que sujetan a la víctima y da con la solución del problema.

—Desátelo usted —le dicen.

El doctor Hood se opone a ello. Recoge del suelo el arma que semeja de hoja corta y, mientras la observa atentamente, explica lo siguiente:

—Hemos encontrado atado al señor Todhunter y ustedes sacan la conclusión de que el señor Copa lo ató y supongo que también creerán que, después de atarlo, desapareció. A esto se oponen cuatro observaciones. Primera: ¿cómo un hombre tan cuidadoso de su persona como el señor Copa dejó, al escapar, abandonada su chistera, si lo hizo por voluntad propia? Segunda: la ventana es la única salida y aparece cerrada por dentro. Tercera: esta arma tiene una manchita de sangre en la punta, pero el señor Todhunter no está herido. Y, por último, es más razonable que la víctima del chantaje tratase de matar al que era su pesadilla, que no éste intentase eliminar a la gallina de los huevos de oro.

—Pero, ¿y las ataduras? —interroga el Padre Brown admirado.

—He examinado bien todos los nudos que sujetan al señor Todhunter —replica el criminólogo—. Pues bien; ni uno sólo de esos nudos se ha hecho por un enemigo que realmente hubiera intentado sujetarlo. Entiendo bastante de nudos por constituir una rama de la ciencia criminal. Toda esa ostentación de cuerdas es pura ficción y su objeto es hacernos creer que el señor Todhunter ha sido la víctima de la lucha en vez del desgraciado señor Copa, cuyo cadáver debe estar a estas horas escondido en el huerto o colgado en el interior de la chimenea.

Hasta aquí el relato posee un carácter marcadamente policíaco, y el señor Hood ostenta y desempeña dignamente las peculiares funciones del más honorable de los detectives de novela, dice Mira. Pero...

> —Haga el favor de repetirlo —interviene el Padre Brown. ¿Cree que el señor Todhunter puede atarse como está, sin ayuda de nadie, y desatarse con la misma facilidad?
>
> —Eso es lo que digo —reafirma el doctor Hood.
>
> El rechoncho curita se aproxima al falso maniatado y le mira fijamente a los ojos.
>
> —¡Válgame Dios! —exclama—; este hombre se está riendo.

Y aquella risa le da la clave humana del problema. Sí; Jaime Todhunter se ría del doctor Hood, de sus castillos deducidos en el aire, del lector de novelas policíacas y de los autores del género habidos y por haber. La solución, aunque no convenza por su lógica —que sí convence—, encanta por la reticencia y malignidad con que va envuelta. Señores: El señor Copa es un fantasma, y el darama policíaco pura filfa. Todo se debe a una broma del humorista Todhunter, que resulta ser un consumado prestidigitador, ventrílocuo y experto en el viejo truco de las cuerdas.

El otro de los heterodoxos es Georges Simenon. Nació en Lieja, en 1903. De joven se dedica en París al periodismo sensacionalista. Colabora en el *Paris Jour*. Escribe folletines bajo seudónimos. A los veintisiete años se decide por la novela policíaca. Así, en enero de 1931, aparecerá con su firma la primera novela con el personaje Joseph Maigret: *M. Gallet decedé*. Ante el éxito, todos los meses aparece un nuevo volumen. Dice Alberto del Monte en su obra *Breve historia de la novela policíaca:*

> Quien se dedique a leer los juicios emitidos sobre Simenon, no podrá por menos de atribuirlos a una «simenonitis» epidémica, y debe cuidarse mucho de no abandonarse a la reacción contraria. En efecto, en medio del torrente de exaltaciones gratuitas y de comparaciones hiperbólicas, se corre el riesgo de no apreciar lo que hay de verdaderamente válido y meritorio en la obra simenoniana, al lado de sus limitaciones y defectos: un intento de precisar nuevamente los valores y de disimular las confusiones puede perjudicar, más que a nadie, al mismo Simenon [...] Simenon no se considera un escritor policíaco. Insiste en que su producción pertenece a la verdadera literatura, y que siente demasiado respeto hacia ella para creer que la novela policíaca forme parte de la misma. La novela policíaca, según Simenon, deriva de la novela popular, de su segunda fase, la de los Decourcelle y de los Montépin, y no es más que un hallazgo de los editores, que han hecho de ella una industria que cierra el paso a toda creación. Una opinión como otra cualquiera.

Indudablemente, Simenon se equivoca al dar este juicio tan pragmático. La literatura acoge sus obras, la gran literatura, pero también de las de todos aquellos que, sirviéndose del género policíaco, hacen obras de calidad, declaren o no estar dedicados a este tipo de novela.

Simenon, en *Las memorias de Maigret,* nos hace un extraordinario autorretrato en boca del inspector, y a la par, una magnífica biografía-ficción de su gran personaje. Después de leer esta obra, uno casi tiene la completa seguridad de encontrarse *in vivo* al inspector Maigret por las comisarías parisienses:

> Cuando se ha sabido que estaba escribiendo este libro y que el editor de Simenon me había ofrecido publicarlo, antes de leerlo e incluso antes de que estuviera escrito el primer capítulo, he notado entre mis amigos un clima de aprobación algo movido. Estoy seguro de que se decían unos a otros: «¡Ahora le ha tocado el turno a Maigret!»
>
> En el transcurso de estos últimos años, en efecto, tres al menos de mis viejos colegas, de los de mi generación, han escrito y editado sus memorias.
>
> Me apresuro a hacer notar respecto a esto que al obrar así han seguido una vieja tradición de la policía parisiense, gracias a la cual contamos entre otras con las memorias de Macé y las del gran Goron, ambos jefes, en su época, de lo que entonces se llamaba la «Sûreté». Desgraciadamente, el más ilustre de todos, el legendario Vidocq, no nos ha dejado ningún recuerdo escrito de su propia mano que nos permita compararle con las descripciones que los novelistas nos han hecho de él a menudo bajo su verdadero nombre o bien como en el caso de Balzac dándole el nombre de Vautrin.

Maigret nos habla con tanta naturalidad de él mismo, así como de Simenon, que en un principio utilizaba el seudónimo de *George Sim,* que parece ser tan real como su creador. He aquí cómo toma contacto con el joven escritor *George Sim:*

> —El comisario Maigret. El señor Jorge Sim, periodista...
>
> —Periodista, no; novelista —dijo el joven protestando sonriente.
>
> Javier Guichard sonrió a su vez. Poseía una gama de sonrisas que podían expresar los distintos matices de su pensamiento. Usaba también de cierta ironía perceptible sólo para aquellos que lo conocían perfectamente, para los otros parecía simplemente un ingenuo.
>
> Me habló con gran seriedad, como si se tratara de un asunto de importancia o de un personaje célebre.
>
> —El señor Sim necesita conocer, para escribir sus novelas, el funcionamiento de la Policía Judicial. Tal como me acaba de decir, gran parte de los dramas humanos se desarrollan en esta casa. Me ha dicho también que lo que le interesa conocer no es el engranaje de la policía, pues de eso puede ampliamente documentarse en cualquier parte, sino el ambiente en el que se desarrollan las operaciones.
>
> Yo no cesaba de echarle ojeadas al muchacho; debía tener unos veinticuatro años, era delgado y llevaba el cabello casi tan largo como

el del jefe; no parecía tener dudas sobre nada y mucho menos sobre su persona.

—Maigret, ¿quieres hacerle los honores de la casa?

Y, cuando me iba a dirigir hacia la puerta, oí cómo el tal Sim decía:

—Perdone, señor Guichard, pero se le ha olvidado decirle al comisario...

—¡Ah! Sí, tiene razón. El señor Sim, como ya ha dicho, no es un periodista. No corremos el riesgo de que luego vaya a contarles a los periódicos cosas que no deben ser publicadas. Sin que yo se lo pidiera me ha prometido utilizar en sus novelas sólo lo que podrá ver u oír bajo una forma lo suficientemente diferente para que tal cosa no nos cree ninguna dificultad.

... ...

Pasaron semanas, meses. Una sola vez, en pleno invierno, tuve la impresión de reconocer a Sim en el gran pasillo de la Policía Judicial. Iba de un lado para otro.

Una mañana encontré en mi despacho, al lado del correo, un pequeño libro con una cubierta horriblemente ilustrada, del tipo de esas que llevan los vendedores de periódicos o que se ven entre las manos de las modistillas. Se titulaba *La muchacha de las perlas,* y el nombre del autor era Jorge Sim.

No tuve la curiosidad de leerlo. Leo poco y nunca novelas populares. No sé ni siquiera dónde lo eché, probablemente en el cesto de los papeles, y dejé de pensar en ello durante unos días.

Un día por la mañana encontré otro libro idéntico en el mismo sitio de la mesa del despacho y, desde entonces, cada mañana un nuevo ejemplar aparecía al lado de mi correo. Tardé algún tiempo en darme cuenta de que mis inspectores, sobre todo Lucas, me lanzaban de vez en cuando divertidas miradas. Lucas acabó diciéndome, después de haber mariposeado un tanto en torno al tema, un día al mediodía cuando íbamos a tomar el aperitivo junto a la «Brasserie Dauphine»:

—Mire por dónde se está usted convirtiendo en un héroe de novela, ¿eh, jefe?

Se sacó el librito del bolsillo.

—¿Lo ha leído?

Me confesó que era Janvier, el más joven de la brigada de entonces, quien cada mañana colocaba uno de esos libros en mi despacho.

—En ciertos aspectos, el personaje se le parece. Fíjese.

Tenía razón. Se me parecía como un dibujo hecho a lápiz sobre el mármol de una mesa de café por un caricaturista «amateur» se parece a un ser de carne y hueso.

Parecía más gordo, más pesado, con, permítaseme la expresión, una pesadez sorprendente.

En cuanto al argumento, era irreconocible, y en el transcurso de la obra me veía empleando unos métodos por lo menos completamente inesperados.

Aquella misma noche encontré a mi mujer con el libro entre las manos.

—Me lo ha dado la lechera. Según parece, en él se habla de ti. Aún no he tenido tiempo de leerlo.

¿Qué podía hacer? Tal como había dicho Sim, no era cosa de periódico. Tampoco se trataba de ningún libro serio, sino de una publicación barata a la que habría sido ridículo dar importancia.

Había empleado mi verdadero nombre, pero podía decirse tranquilamente que en la tierra había un buen número de Maigrets. Sin embargo me prometí recibirlo muy ásperamente si de nuevo por casualidad me lo volvía a encontrar; estaba seguro de que evitaría prudentemente poner los pies en la Policía Judicial.

Pero me equivocaba. Un día, mientras daba con los nudillos en la puerta del jefe sin haber sido llamado, para preguntarle una cosa, oí como decía animadamente:

—Pase, Maigret. Justamente iba a llamarle. Tenemos aquí a nuestro amigo Sim.

George Simenon, aunque ha publicado también un buen número de obras sin estar presentes en ellas el inspector Maigret, es con este personaje con el que ha alcanzado su actual renombre en la literatura. Aparte de servirse de las normales directrices de la novela policíaca, dota a sus novelas con un interesante costumbrismo. Títulos como *Maigret con la muerte en los talones; Maigret y el cuerpo sin cabeza, Maigret y el tercer hombre. Un crimen en Holanda* y *Un fracaso de Maigret* le han consagrado definitivamente como uno de los más importantes autores de novelas policíacas del presente, aunque él diga que no se preocupa por el género.

El tercero de los heterodoxos es William Irish. Su verdadero nombre es Cornell Woolrich. Obras como *La mujer fantasma, No quisiera estar en sus zapatos, Siete cantos fúnebres, El ángel negro* o *La novia vestía de negro,* son de gran brillantez.

8. Erotismo y violencia, nuevos elementos en el género

Actualmente, como ya hemos apuntado, la novela policíaca se está confundiendo más con otros géneros. O hay gran relación, por ejemplo, con los de espionaje o de aventuras. Buena prueba de ello es un James Bond. Ian Fleming narra en *Goldfinger:*

> Bond la había acompañado a la estación, la había besado largamente por última vez y se había marchado. No había habido sentimiento. Se le ocurrió un dicho: «El amor puede ser fuego, el amor puede ser ceniza, pero el amor más bello y más limpio es el de los sentidos.» No tenía tampoco remordimientos. ¿Había pecado? ¿Y contra qué? ¿Había pecado contra la castidad? Bond sonrió para sí. Había dicho, y era un santo, San Agustín: «Oh, Dios mío, hazme el don de la castidad, pero no en seguida.»

Al erotismo, antes sin cabida en la novela policíaca, se suma la violencia, llegando hasta extremos truculentos, no sin cierto aire sádico-masoquista. Por ejemplo, de Mickey Spillane:

> ... sintieron los proyectiles que destrozaban huesos, desgarraban la carne, y fue todo. Se desplomaron mientras intentaban huir. Vi la cabeza del general estallar literalmente y transformarse en una lluvia de esquirlas rojas que fueron a caer en medio de la suciedad del suelo. Mi amigo de la caseta del metro intentó parar los proyectiles con las manos y se disolvió en una pesadilla de orificios anulados...

No obstante, aunque tenga muchos cambios, aunque se busquen nuevas fórmulas, la novela policíaca, en uno y otro marco, siempre existirá.

9. La novela policíaca en España

Un género apenas cultivado en nuestro país. Salvo raras excepciones, los autores españoles no se han preocupado de ella. Ni los autores ni los críticos, aunque recientemente, como ocurre con la literatura fantástica o con el mismo *boom* del valor artístico de los *comics,* cierta crítica intente estar al tanto de los acontecimientos.

Como más interesantes en el presente señalamos a Mario Lacruz, que con su novela *El inocente* obtuvo el Premio Simenon. Sobre esta obra se han emitido juicios, como: «El primer 'thriller' español que hemos leído; y nos ha dejado con ganas de leer más» *(News Chronicle);* «Un libro fascinante, infaliblemente absorbente» *(Belfast Telegraph);* «Un libro que hace palidecer a los especialistas americanos. Será sorprendente que no tiente a ningún productor cinematográfico» *(Goteborgs-Posten).* Otro de los más destacados es Tomás Salvador, escritor incansable, recorredor de infinidad de temas. Obras como *El charco, Esta noche estaré solo, Una pared al sol* (en donde incluye algunos relatos del género policíaco) nos hacen incluirle con dignidad literaria en la literatura policíaca. El último de los llegados es Francisco García Pavón. Pavón, trazándose un nuevo derrotero literario, en el que piensa continuar definitivamente según nos ha declarado, hace una novela policíaca con tonos costumbristas. Por ahora ha publicado tres obras, teniendo como personaje a Manuel González Plinio, jefe de la GMT (guardia municipal de Tomelloso), que siempre es acompañado por su amigo el veterinario don Lotario. La última es *El rapto de las sabinas,* en la que el autor se recrea más en el ambiente

y paisaje de La Mancha que en la trama policíaca. No obstante, se puede esperar, a escala celtibérica, una especie de Holmes y Watson en los personajes que ha trazado Francisco García Pavón. Otros autores son Noel Clarasó, Darío Fernández Flórez, E. Jornes Bergua o Carlos Clarimón. Esperemos que este censo, al que no se le podrían añadir muchos nombres más, aumente en un futuro.

JUAN JOSÉ PLANS
Blasco de Garay, 18, 5.º C izqda.
MADRID-15



HISPANOAMERICA A LA VISTA

ESPERANZA Y DESILUSION EN TRES POEMAS DE CESAR VALLEJO

POR

EDUARDO NEALE SILVA

Los poemas incluidos en este trabajo provienen de *Trilce* (1922) y llevan los números XIX, XXXI y LXIII. Pertenecen al grupo de composiciones en que se poetiza el vaivén de tensiones anímicas promovidas por la esperanza y su contrario, la desilusión.

Vallejo creía que todo ser humano vive en ansiosa proyección hacia el mundo de la objetividad. Por desgracia, este don de capacidad intencional es también fuente del infortunio humano, ya que toda proyección va seguida, según Vallejo, de un desilusionado refrenamiento. El hombre vive, pues, entre la euforia y la depresión espiritual, impelido a veces por móviles cuya existencia no acierta a comprender, o atenazado por la melancolía y la inacción. Todo este mundo misterioso repercute en el yo creador vallejiano y se transforma en material poético de cuatro tipos. 1) El tipo más obvio es el de los fenómenos psicológicos representados en sus versos por medio de sustantivos abstractos encabezados, en algunas ocasiones, por una mayúscula: ilusión, esperanza, conciencia, sueño, demencia, afán, ideal, felicidad, humillación, soledad, amor, infortunio, etc. 2) Hay también en los versos trílcicos un conjunto de visiones, barruntos, conmociones espirituales y arranques de voluntarismo que configuran la subjetividad creadora. Acuden a la mente del creador entonces muy variadas entidades concretas en función desrealizante, tales como esquinas, puertas falsas, Cuzcos, puntas, fibras, piedras, fronteras, lindes, trapecios, etc. Estos signos tienen siempre doble valor semántico, pues presentan a la mente dos significados, uno literal, y otro, traslaticio. 3) Pero también busca el poeta ir más allá de lo inmediato a través de sondeos metafísicos. Fija entonces vagas coordenadas del yo profundo por medio de ulterioridades: el uno, dobles todavías, Unidad, el Noser, Lomismo, contrarios, génesis, el absurdo, etc. 4) Tenemos, por último, el mundo imaginístico, el más extenso y más variado de todos, expresado mediante tropos o juegos morfológicos. Entre aquéllos están las ricas hostias de tiempo, el ñandú desplumado, carámbanos de lástima infinita, orinientos índices, cobriza sota de lagos, la antena del sexo, et-

cétera. Y entre los neologismos poéticos incluiríamos: toroso Vaveo, innánima grifalda, oxidente de muebles hindúes, la cubeta de un frontal, ovulandas, la más torionda de las justas, horizontante frustración de pies, etc.

Los cuatro conjuntos tienen en común el ser materiales artísticos cargados de humanidad. Por esta razón, nada hay que dificulte la libre combinación de todos ellos, como veremos en los tres poemas incluidos en este estudio. Vallejo nunca cae en el intelectualismo puro y simple o en el juego metafórico lúdico.

El mismo Vallejo precisó la índole de sus versos en un breve ensayo publicado en 1926. Lo que en él afirma podría aplicarse a toda su producción poética, incluso la poesía trílcica:

> La poesía nueva a base de palabras y metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana... (1).

En el grupo de poemas que aquí estudiamos veremos cómo la esperanza y la desilusión se convierten en material poético variadísimo y cómo deja éste traslucir un ser espiritual en que se desencadenan emociones, pensamientos y actos volitivos transformados en concreciones de expresividad.

Todo este mundo anímico en conmoción nos lleva a preguntar por qué fue la esperanza preocupación fundamental de Vallejo. Un somero análisis de los poemas aquí estudiados conduce a cuatro preguntas inquietantes: ¿Creía Vallejo en una armonía cósmica en la cual pudiera fundamentar la esperanza, y quizá también la posibilidad de una plena realización? Si la respuesta es afirmativa, entonces *Hélpide dulce* —la esperanza, de *Trilce XIX*— es un heraldo de buenaventura. Pero también podríamos preguntar: ¿no persistió acaso en el poeta la creencia de su niñez e infancia que hacía de la esperanza una de las virtudes del buen creyente? Y, en tercer lugar, ¿es posible concebir que el poeta no disociaba las leyes físicas del cosmos de la voluntad de Dios, aun después de sentir el peso del ateísmo de don Manuel González Prada? Y, por último, como cuarta y más radical posibilidad, ¿llegó Vallejo a la convicción de que la esperanza no puede fundamentarse ni en la armonía de la naturaleza ni tampoco en la omnipotencia de Dios?

---

(1) En *Favorables - París - Poema*, núm. 1, 1926, p. 14. *Véase Aula Vallejo I*, Córdoba (Argentina), 1961, p. 24.

Veamos ahora el primero de los tres poemas y recordemos en todo momento que las conclusiones a que nos lleve el presente examen se refieren sólo a la época de *Trilce.*

TRILCE XIX

A trastear, Hélpide dulce, escampas,
cómo quedamos de tan quedarnos.

Hoy vienes apenas me he levantado.
El establo está divinamente meado
y excrementido por la vaca inocente
y el inocente asno y el gallo inocente.

Penetra en la maría ecuménica
Oh sangabriel, haz que conciba el alma,
el sin luz amor, el sin cielo
lo más piedra, lo más nada,
hasta la ilusión monarca.

Quemaremos todas las naves!
Quemaremos la última esencia!

Mas si se ha de sufrir de mito a mito,
y a hablarme llegas masticando hielo,
mastiquemos brasas,
ya no hay dónde bajar,
ya no hay dónde subir.

Se ha puesto el gallo incierto, hombre.

Este primer poema establece una clara contraposición entre dos alternativas: la posibilidad de una realización por vía del espíritu (estrofas 1 - 4) y la contingencia de un desengaño (estrofas 5 - 6). La esperanza y la desilusión son las lindes opuestas del vivir.

La esperanza del hombre se deja traslucir en su gozo ante el advenimiento de un cambio, pues el devenir es el motivo de toda proyección:

A trastear, Hélpide dulce, escampas,

El hombre emerge de un triste pasado inmediato, al cual se refiere el verbo «escampar», que expresa la terminación de una fase melancólica, representada por un sustantivo subentendido (lluvia). Además,

la frase *cómo quedamos,* del verso 2, da a entender que el hombre ha sufrido un desmedro de su hombredad:

> 2. *cómo quedamos de tan quedarnos.*

Es menester distinguir aquí el verbo *quedar* de su variente reflexiva *quedarse,* porque esta última puede tener el significado de proyección, o de involución, según se emplee en sentido negativo o afirmativo. *No quedarse* es ansiar un cambio, tener esperanzas. Por lo tanto, *de tan quedarnos* (verso 2) destaca la inercia o abulia del que no quiere una evolución o no la cree necesaria (2).

Hélpide dulce, o sea, la esperanza, transforma el aspecto exterior del medio físico *(trastear),* como también la actitud del creador ante la vida. Los cambios físicos son, en este caso, símbolos de un renacimiento espiritual, pero no la causa del retorno de la esperanza. Esta es don innato del hombre, como ya dijimos.

Imposible es decir con absoluta certeza si el sujeto *nosotros* de *quedamos* (verso 2), *mastiquemos* (verso 16) y *quemaremos* (versos 12 y 13) tiene sentido genérico, o si se refiere a dos personas. Empero, como el poema no da especificaciones, hemos de suponer que el ente lírico mira su realidad interior con intención generalizadora. Insistimos en este punto por parecernos que el poema no es simplemente la anécdota amorosa del poeta y su amada, sino el drama del hombre preso en las mallas de su propia naturaleza proyectiva.

La segunda estrofa tiene por objeto representar el cambio de actitud espiritual que trae la esperanza: el mundo exterior se transforma mágicamente, y hasta las más prosaicas realidades adquieren contornos simbólicos y se embellecen *(el establo está divinamente meado).* Presiéntese un concierto, una armonía antes no vista ni sentida, que hace desaparecer todo lo vulgar y lo maléfico. Por esto se repite *inocente* tres veces, como si el alma hallase en todas partes ecos de su propio encantamiento. Y con esto vemos una vez más que es el espíritu el que, a través de la esperanza, da un nuevo sentido al mundo circundante.

En la estrofa siguiente vemos cómo la esperanza transforma también al hombre; los versos 7 a 11 son todos reflejo de un regocijo incontenible que culmina en los versos 12 y 13:

> *Quemaremos todas las naves!*
> *Quemaremos la última esencia!*

---

(2) Véanse «Trilce XVIII»: *y sólo yo me voy quedando,* y «Trilce XLVII»: *... a no querer quedarse.*

Se nos presenta ahora un problema fundamental: ¿a qué amor se refiere Vallejo en la estrofa 3? En consonancia con lo dicho antes, afirmamos que no se trata aquí de la pasión sexual. Nuestras razones son las siguientes: *a)* es el alma la que concibe el amor allí donde no hay sino una nada pétrea, sin espiritualidad «azul» *(sin cielo);* tal pasión se nutre de un hálito extraterrenal, porque es una *maría ecuménica* de toda la creación, santificada por la presencia de San Gabriel; además, esa pasión busca llegar a su máxima expresión, o, como dice el poeta, a la *ilusión monarca,* del verso 11, tras de quemar la *última esencia,* del verso 13.

La esperanza no es un mero desear sino una proyección metafísica, una iluminación del espíritu. El verso *Quemaremos todas las naves,* lejos de concretizar el amor, es expresión de la más absoluta entrega, esto es, una proyección sin retroceso ni retorno. En estos versos Vallejo se acerca a la purificación espiritual a que aspiraban los místicos. Dice muy acertadamente a este respecto el señor Larrea: «El poema se modula en el punto absoluto donde el alma ha de concebir un amor nuevo *anonadándose* "hasta la ilusión monarca", o sea, hasta el goce subjetivo de la unidad» (3).

Al comenzar la quinta estrofa se formula la primera duda: el ente poético retorna de su vuelo imaginativo y reconsidera, esta vez por vía intelectual: la esperanza puede engañarse al ascender a la zona de las iluminaciones, pasando *de mito a mito* (4) (verso 14); pero el alma se sobrepone al temor y se confirma en su tenaz proyección:

16. *mastiquemos brasas*

Los dos versos siguientes *(ya no hay dónde bajar, / ya no hay dónde subir)* expresan la imposibilidad de toda proyección, vale decir, la muerte de toda esperanza. Quizá el argumento más decisivo a favor de esta interpretación sea el verso final:

19. *Se ha puesto el gallo incierto, hombre.*

En esta oración se encierra una incertidumbre: Si la confianza llega a una valla que haga imposible la *ilusión monarca,* habrá de consumirse en su propio ardor. La proyección espiritual, elevada a su máximo grado, cual es el anhelo unitivo, se vendría a tierra. Entonces los gestos decisivos se convertirían en los arrestos de un gallo de pelea

(3) LARREA, JUAN: «Significado conjunto de vida y obra de Vallejo», *Aula Vallejo 2-3-4,* Córdoba (Argentina), 1962, p. 240.

(4) El mito lo concibe Vallejo, no como autoengaño, sino como motivo de adhesión incondicional e ilusa. Dice en «Para el alma imposible de su amada»: *Quédate en el seso / y en el mito inmenso de mi corazón.*

que se siente inferior a su cometido *(gallo incierto)* (5). El tono coloquial de todo el verso 19 implica, además, un regreso al prosaísmo y mezquindad de la vida.

Así interpretado, *Trilce XIX* es la expresión conjunta de un intento de sublimación y el drama de un abatimiento. La desolación que ve en este poema el señor Yurkievich sólo aparece en los últimos versos y, más que soledad, quizá sea insuficiencia, incapacidad de vuelo.

Del final se desprende una lección profunda: la esperanza puede elevar al hombre a insospechadas alturas trascendentales siendo, como lo es, proyección del espíritu, pero es también la causa de lamentables caídas, porque, igual que el ente que la sustenta, no puede realizarse más allá de las posibilidades humanas.



TRILCE XXXI

Esperanza plañe entre algodones.

Aristas roncas uniformadas
de amenazas tejidas de esporas magníficas
y con porteros botones innatos.
¿Se luden seis de sol?
Natividad. Cállate, miedo.

Cristiano espero, espero siempre
de hinojos en la piedra circular que está
en las cien esquinas de esta suerte
tan vaga a donde asomo.

Y Dios sobresaltado nos oprime
el pulso, grave, mudo,
y como padre a su pequeña,
apenas,

pero apenas, entreabre los sangrientos algodones
y entre sus dedos toma a la esperanza.

Señor, lo quiero yo...
Y basta!

La primera lectura de este poema obliga al lector a relacionar elementos poéticos, al parecer, muy dispares: *esperanza, amenazas, porteros, Dios, piedra circular,* etc. Hay, sin embargo, un algo no dicho

(5) La misma idea se apunta en *Trilce LXXI*, en donde se mencionan *gallos ajisecos*. El final de este poema es también un retorno a la realidad.

que parece ensamblar la totalidad de la composición. Intentemos ahora acercarnos por diferentes vías a ese algo misterioso.

Para interpretar correctamente este poema es preciso determinar primero cuál es su motivo central y en qué ambiente lo desarrolla el poeta. Creemos que *Trilce XXXI* enfrenta la fragilidad del hombre —animal de esperanzas— y la omnipotencia divina. En todo el poema se respira un ambiente de inseguridad y de expectación.

Muy extraña impresión causa, a primera vista, la asociación de la *esperanza* con el sustantivo *algodones*. Sin embargo, el ambiente del poema nos permite aprehender dos significados: (1) la esperanza humana es frágil, como lo es el cuerpo del ser vivo, y por ello necesita estar protegida por algodones, y (2) el hombre es un enfermo sangrante, pues la esperanza es el hombre mismo, y como tal solloza y clama (*La esperanza plañe*).

La segunda estrofa contiene una pluralidad de significados de difícil acceso y nos lleva, además, a una zona de significados ancilares que pueden muy fácilmente escapar a la intuición del lector.

En los versos 2-4 hay varios ejemplos de epítesis distorsionada (hipálage), la cual da al pensamiento poético un carácter prismático y plurivalente (6):

2. *Aristas roncas uniformadas*
3. *de amenazas tejidas de esporas magníficas*
4. *y con porteros botones innatos.*

Si consideramos los sustantivos *aristas, amenazas, esporas* y *botones* en relación con los adjetivos que a ellos se refieren, vemos que éstos son todos casos de desplazamiento. Para apreciar mejor el valor artístico de esta distorsión, comparemos la cualificación prosística (columna A), que podemos reconstruir con un pequeño esfuerzo, con la cualificación poética (columna B), que es la que el poema nos ofrece:

A	B
aristas (amenazantes)	aristas roncas (verso 1)
amenazas (roncas)	amenazas tejidas de esporas (verso 2)
esporas (innatas)	esporas magníficas (verso 2)
botones (porteros)	botones innatos (verso 3)

La riqueza sugestiva de la cualificación poética es clara y evidente. Añádase que esta cualificación es, en los versos que discutimos, siempre

(6) No se nos escapa el hecho de que los adjetivos que vamos a destacar aparecen en distintos «versos», pero, como los renglones 2, 3 y 4 constituyen un solo discurso, es aún más notable la cualificación, si se considera la distancia que media entre el sustantivo y el adjetivo y la variedad de posibles combinaciones.

múltiple, y no simple, como en A: *aristas roncas uniformadas; amenazas tejidas de esporas magníficas; porteros botones innatos.* De esta multiplicidad, y de la síntesis poética que los tres versos representan (2 - 3 - 4), se desprenden las siguientes ideas básicas: el mundo es un conjunto de bordes cortantes que nos hacen sangrar (aristas) (7); contiene, además, peligros inminentes (amenazas) y nos engaña con sus innumerables atractivos y ofrecimientos *(esporas magníficas)* y con su aparente afabilidad *(porteros botones innatos).* En ese ambiente de peligros, amenazas y falsedades es donde sangra la esperanza al rozarse con aristas encubiertas (uniformadas). Esta última palabra no sólo consuena con la idea contenida en *porteros botones* (verso 4), ya que éstos se distinguen por su «uniforme», sino que también acarrea la concepción vallejiana de que la vida es «uniformemente» adversa y engañosa. Y así como hemos unido un adjetivo del verso 2 *(uniformadas)* con un sustantivo del verso 4 *(botones),* sería igualmente posible asociar *amenazas* (verso 3) con *rocas* (verso 2), o bien, *esporas* (verso 3) con *innatas* (verso 4). La pluralidad semántica de los versos 2 - 4 es verdaderamente extraordinaria. Van también uncidas a los diferentes conglomerados varias sugerencias secundarias (8): voces desapacibles *(roncas),* complejidad estructural *(tejidas de ...),* proliferación peligrosa *(esporas)* (9), y, más importantes aún, inseparabilidad de lo amenazante (versos 2 - 3) y lo engañoso (versos 3 - 4). *Innatos,* por su parte, nos dice que el engaño es inherente a la vida misma.

Aún más hermético que los anteriores es el quinto verso:

> *¿Se luden seis de sol?*

He aquí un verbo poco común y una enigmática noción numérica. El verbo *ludir* aparece en *Trilce IX* con el sentido de «frotar» o «rozar»: ... *aquel ludir mortal de sábana.* En su forza reflexiva, sin embargo, Vallejo le da el significado de «deslizarse», «escurrirse», como se ve en un pasaje de su novela *Hacia el reino de los sciris:*

> «Cuando el monolito de la puerta empezó a ser levantado, la muchedumbre se sumió en un gran silencio, no oyéndose más que el ruido de los lazos al ludirse en los agujeros de los muros...» (10).

---

(7) Imagen parecida aparece en «Los caynas», relato en que se menciona una «noche de cortantes bordes». *Novelas y cuentos completos,* Lima, 1967, p. 58.

(8) Estas sugerencias secundarias son las que I. A. Richards llama «tied imagery». Véase: *Principles of Literary Criticism,* Nueva York, 1948, p. 118.

(9) Vallejo asocia la *espora* con lo indeseable: «Y ahora se embreñaba... entre espora y espora de los líquenes que crecen entre los dedos carceleros.» «Liberación», *Novelas y cuentos completos,* Lima, 1967, p. 35.

(10) *Novelas y cuentos completos,* p. 148.

En cuanto al numeral *seis*, es indudable que tiene un significado ulterior. Tal como 99, que precede a la unidad de la centena, o el 11, que también precede a otra unidad, el númeral *seis* representa en la poesía trílcica aquello que no ha llegado a una integración unitaria (11); es la no totalidad, puesto que el siete es número mágico y unidad en sí, asociada con la esterilidad, la gama pictórica, la buena suerte, etc. Por ir el numeral *seis* unido a la frase *de sol* (verso 5), es muy probable que se refiera al sexto tinte dentro de la totalidad de siete colores que Vallejo concebía como integrantes de la gama pictórica. Así nos lo dice en el relato titulado «Los caynas»:

> «Urquizo llegó a errar allende las comisuras eternas, a donde corren a agruparse, en son de armonía y plenitud, los siete tintes céntricos del alma y del color» (12).

El sexto color es, sin duda, indicio de imperfección o de aniquilamiento inminente. Dice Vallejo en el relato «Más allá de la vida y la muerte»:

> «se veía el panteón retallado a esa hora por la sexta tintura postmeridiana» (13).

En vista de lo dicho, se podría decir que *¿Se luden seis de sol?* es igual a preguntar: «¿Se han deslizado (han desaparecido) ya seis de los colores que integran la luz?» «¿Estamos a punto de caer en las sombras?» Esta idea, que concuerda con lo engañoso y amenazante de los versos 2-4 no se consolida, pues hay en el verso siguiente una súbita reintegración, un rescate de la esperanza: el poeta se siente renacer, como bien lo sugiere el sustantivo aislado *Natividad* (14).

6. *Natividad. Cállate, miedo.*

La explicitación que hemos dado no debe encubrir un hecho fundamental: la frase minética excesivamente compleja, como la que encierra el quinto verso, es ineficaz como vehículo de significación.

La segunda estrofa, considerada como unidad estructural, se compone de dos partes: los versos 2-4 son expresiones de subjetividad pura, a la par que los versos 5-6 dejan traslucir en forma cada vez me-

---

(11) Recuérdese aquí el uso de 999 en *Trilce XXXII*, 99 en *Trilce XLVI* y 69, que *dase contra* 70, en *Trilce XLVIII*.

(12) *Novelas y cuentos completos*, p. 52.

(13) *Ibíd.*, p. 26.

(14) La palabra Natividad podría servir, como tantas otras, para estudiar la resaca de la subconsciencia en la poesía trílcica. Esta variante culta podría asociarse con la escena religiosa del nacimiento de Cristo, y también con dos hermanos, Manuel Natividad y Victoria Natividad, cuyo nombre reproduce el de la abuela materna, doña Natividad Gurrionero.

nos velada la presencia de un yo lírico. La presencia de este yo creador pone en relación directa el final de la segunda estrofa con la estrofa 3, cuyo sujeto es «nosotros». Hay, pues, en el poema, tres puntos de vista, los mismos que hallamos en muchas otras composiciones trílcicas (15): ellos, yo, nosotros. Por lo común, los segmentos en que parece desaparecer el creador son los más elaborados y, a menudo, los más abstrusos. Los que implican un enfoque más personal, sea que el lírico aparezca como un «yo», o como parte de un sujeto genérico («nosotros»), son los más dramáticos.

La pluralidad de aproximaciones, tal como la observamos en *Trilce XXXI,* podría chocar al lector acostumbrado a otro tipo de poesía menos «descoyuntada», para usar el término empleado por José Bergamín (16); pero debemos convenir en que, detrás de todos los enfoques mencionados, hay una misma singularidad poética, y ésta es la que da coherencia y sentido a todo el poema, pues de ella emana una representación del mundo cargada de fuerza persuasiva. Esta singularidad es el «algo» misterioso a que nos referimos al comienzo de este ensayo.

La tercera estrofa, aunque parece introducir un motivo nuevo, no hace sino desarrollar el tema de la incertidumbre del destino, ya que los versos 8 y 9 no son más que un eco de lo dicho antes:

8. *...en la piedra circular que está*
9. *en las cien esquinas de esta suerte*

El sujeto impersonal del primer verso *(Esperanza)* se transforma en un ser concreto en la tercera estrofa (Yo), lo cual confirma nuestra suposición inicial de que la esperanza es el hombre mismo.

Los versos recién citados insinúan una similitud entre el destino del hombre y las veleidades de una ruleta o rueda de la fortuna *(piedra circular),* cuyas innumerables posibilidades tantálicas son las *cien esquinas* de la existencia. Por una parte, el númeral *cien(to)* le sirve a Vallejo para sugerir un número fuera de lo normal (17) y, por otra, la *esquina* hace las veces de símbolo multívoco que, como causa, representa lo fortuito y, como efecto, lo discontinuo o anormal (18). Por lo

---

(15) Véanse: *Trilce XXXVI, XLV, XLVII, XLIX, LVII, LIX, LX, LXVII, LXVIII, LXX.*

(16) Véase: «Noticia de *Trilce*», en *César Vallejo - Sus mejores obras,* Lima, Ediciones Perú, 1962, p. 105. (Este es el prólogo de la 2.ª edición de *Trilce,* Editorial Plutarco, Madrid, 1930.)

(17) Así lo indica, por ejemplo, *Trilce XXXIII,* que dice: *Si lloviera esta noche, retiraríame / de aquí a mil años. Mejor a cien no más.* Y en «Ascuas» *(Los heraldos negros)* hallamos: *Y el labio al encresparse para el beso, / se partirá en cien pétalos sagrados*

(18) El mismo significado se ve en «Mirtho»: «Quebróse, ¡ay! en la esquina el impávido cuerpo». *Novelas y cuentos completos,* p. 61.

demás, el adjetivo *vago* del verso 10 refuerza la idea de incertidumbre esbozada en la estrofa 2 y contribuye, de este modo, a dar continuidad al poema.

Según Vallejo, el hombre vive rodeado de lo contingente y desconocido y, por eso, su destino es el de barruntar apenas el sentido de la existencia. Esto es lo que se nos dice con el verbo «asomar» del verso 10.

Por encima de todo lo fortuito advierte Vallejo la presencia divina:

11. *Cristiano espero, espero siempre*
12. *de hinojos...*

No es posible pensar que el Creador desee ver colmadas sus esperanzas como resultado de una intelectualización. Puesto que espera con la actitud de *cristiano* y lo hace *de hinojos*, es de suponer que aspira a merecer, por medio de la fe, la misericordia de Dios. En la tercera estrofa se deja ver, pues, una actitud de expectación, pero dentro de una atmósfera indecisa que, sin ser irreverente, tampoco es de verdadera humildad o fervor. Esta misma vacilación se halla en el relato *Más allá de la vida y la muerte,* escrito en los días de encarcelamiento (6 de noviembre de 1920 a 26 de febrero de 1921), o sea poco después de escribir el poeta *Trilce XXXI.* Dice el relato:

> «palabra de *esperanza* y de *fe* entre el absurdo y el infinito, innegable desconexión de lugar y de tiempo; nebulosa que hace llorar de inarmónicas armonías incognoscibles!» (19).

El hablante estructurador se halla ante una encrucijada espiritual, pues sobre él actúan dos fuerzas: la esperanza que Dios puede dar y la esperanza que puede inspirar la vida; esta última es la *suerte tan vaga* del verso 10.

Por fin, en la cuarta estrofa, aparece Dios, pero *sobresaltado,* como si hubiese descubierto una realidad inesperada en la tierra. Este Dios humanizado y sorprendido ante el drama humano, toma el pulso al hombre (versos 11 y 12), como lo haría un médico, pero no cambia el rumbo de la creación: el hombre seguirá debatiéndose, como dice el relato, entre el absurdo (la vida) y el infinito (la perfección soñada). Lo terrenal y lo divino no llegarán jamás a un consorcio y, por eso, Dios sólo toma la esperanza en sus manos y da nuevo aliento al hombre, pero sin sacarlo de su valle de lágrimas:

14. *(Dios) ... apenas*
15. *pero apenas, entreabre los sangrientos algodones*

---

(19) *Novelas y cuentos completos,* p. 30. (El subrayado es nuestro).

La última estrofa no es, propiamente hablando, un ruego, ni menos una plegaria.

17. *Señor, lo quiero yo...*

Tenemos aquí el anhelo romántico, la petición imposible. Frente a lo incomprensible del universo, cuyas «inarmónicas armonías incognoscibles», según palabras del relato, no se comprenderán nunca por vía racional, el hombre ha de recurrir a su voluntarismo, como bien lo dice el verso 17; éste encierra en forma brevísima el motivo central del grupo de poemas que aquí estudiamos: la esperanza es proyección de nuestra voluntad *(lo quiero yo...)*. Nada ha cambiado. El hombre sigue siendo animal de esperanzas, a pesar de sus fracasos y caídas.

Llegamos ahora al enigmático verso 18, que cierra el poema:

18. *Y basta!*

Sobre el significado de esta exclamación dice el señor Coyné: «*Y basta*... una vez más deja el poema sin conclusión, el dolor sin otro recurso que la afirmación desesperada de la voluntad para no tenerlo en cuenta» (20). A nuestro modo de entender, no es seguro que éste sea el único significado del verso 18. Lo más probable es que Vallejo lo dejase intencionalmente en estado larvario, como posible resonancia de varias ideas que están presentes en el poema, ya como asertos poéticos o como simples insinuaciones. Damos entre paréntesis la apoyatura de cinco posibles interpretaciones:

(1) ¡Basta de docilidad! Afirmación de la voluntad, como dice el señor Coyné. (Contraste entre el verso 18 y el tomo plañidero del verso 1);
(2) ¡Basta de castigos! Petición de benignidad. (Espero de hinojos).
(3) ¡Basta con la afirmación emocional, dejando a un lado toda racionalización! (Lo quiero yo...)
(4) ¡Basta de esperanzas falsas! Reniego de la fe. (Dios apenas, pero apenas entreabre los sangrientos algodones. Dios se queda mudo) (21).
(5) ¡Basta con lo que he dicho! Futilidad de toda elaboración (Idea implícita en la colocación del verso 18 al final).

Si es verdad, como lo hemos insinuado, que *Trilce XXXI* refleja un estado de incertidumbre y vacilación, son posibles las cinco interpretaciones que hemos propuesto. Quizá la actitud crítica más indicada ante

(20) Coyné, André: *Vallejo y su obra poética*. Lima (1959), p. 106, nota 18.
(21) Esta interpretación, que pudiera parecer chocante, deja de serlo, si se recuerda el poema «Los dados eternos» *(Los heraldos negros)*.

una creación multívoca sea la de aceptar la plurivalencia misma como valor poético.

Trilce XXXI representa distintos momentos de un proceso psicológico que va desde la etapa depresiva a la expresión eufórica, pasando por dudas intermedias. El esquema de dicho proceso podría ser el siguiente:

(1) Decaimiento (*Esperanza plañe.* Verso 1).
(2) Temor (*¿Se luden seis de sol?* Verso 5).
(3) Recuperación (*Natividad.* Verso 6).
(4) Confianza (*Cristiano espero, espero siempre.* Verso 7).
(5) Incertidumbre (*Dios ... apenas, / pero apenas, entreabre los sangrientos algodones.* Versos 14-15).
(6) Petición (*Señor, lo quiero yo...* Verso 17).
(7) Afirmación (*Y basta!* Verso 18).

El tono del poema no es uno y el mismo sino una gama de variantes que representan una sucesión. Estamos, pues, ante un conjunto de vivencias poéticas que se integran en un «mundo». Y con esto llegamos a la conclusión de que la poesía «descoyuntada» de Vallejo puede tener una coherencia interna absolutamente verificable, lo cual afirma lo dicho antes sobre la singularidad poética, el misterioso «algo» que informa a todo el poema.

Las distintas variantes tonales recién discutidas dan a *Trilce XXXI* increíble variedad. Asócianse en el poema lo objetivo y lo emocional en muy variadas formas, estableciendo un patrón, no tan sólo evolutivo, como arriba mencionábamos, sino también de contraste, pues vemos enfrentados, a lo largo de toda la composición, el mundo exterior y la intimidad del hablante lírico.

En *Trilce XXXI* se transparenta un ambiente de hospital o de alcoba de enfermo. Fuera de los quejidos y *algodones* del verso 1, presenciamos la acción simbólica de tomarle el pulso a un ser desfalleciente (versos 11 y 12). Aún más significativos son los versos de la estrofa 2 que constituyen un todo enmarañado y confuso en que se superponen imágenes aparentemente inconexas, todo ello dentro de una atmósfera de inseguridad y de miedo, como si el ente lírico no pudiera organizar una visión coherente de lo que va pasando en procesión caótica por su mente. Señalamos estos detalles porque aquí, como en otros poemas, lo que parece extravagante y absurdo tiene una explicación perfectamente comprensible. Si se considera la estrofa 2 como material onírico y como realización artística, vemos que hay en ella perfecta consonancia de contenido y forma. Nos atrevemos a ir más

lejos. Creemos que entre los pasajes más valiosos de *Trilce* están precisamente aquellos en que el estro poético vallejiano representa la confusión, el delirio o el extravío mental del hombre contemporáneo.



TRILCE LXIII

Amanece lloviendo. Bien peinada
la mañana chorrea el pelo fino.
Melancolía está amarrada;
y en mal asfaltado oxidente de muebles hindúes,
vira, se asienta apenas el destino.

Cielos de puna descorazonada
por gran amor, los cielos de platino, torvos
de imposible.

Rumia la majada y se subraya
de un relincho andino.

Me acuerdo de mí mismo. Pero bastan
las astas del viento, los timones quietos hasta
hacerse uno,
y el grillo del tedio y el jiboso codo inquebrantable.

Basta la mañana de libres crinejas
de brea preciosa, serrana,
cuando salgo y busco las once
y no son más que las doce deshoras.

Hay en este poema una extraña mezcla de aspectos positivos y negativos del ser creador, representados por *a)* notas poéticas meliorativas, que auguran el deseo de proyección, y *b)* imágenes insistentes de melancolía y desconsuelo, que dan testimonio de una prolongada etapa depresiva. Sirvan de ejemplo los siguientes versos:

(a) *Bien peinada*
la mañana chorrea el pelo fino. (versos 1-2)

... libres crinejas
de brea preciosa, serrana (versos 15-16)

(b) *Melancolía está amarrada* (verso 3)

Cielos de puna descorazonada
por gran amor, los cielos de platino, torvos
de imposible. (versos 6-8)

las astas del viento, los timones quietos hasta
hacerse uno, (versos 12-13)
... las doce deshoras (verso 18)

Las notas meliorativas se explican en virtud del valor simbólico de *lluvia*. Cuando ésta tiene signo negativo, es anuncio de muerte, separación o abatimiento *(En esta noche pluviosa / ya lejos de ambos dos ... Trilce XV);* si aparece en el poema con signo positivo, es símbolo de gracia, como en el presente caso, o de limpieza espiritual *(esta lluvia que nos lava / y nos alegra — Trilce LXVIII)*, o de arrebato poético *(Canta, lluvia, en la costa aún sin mar — Trilce LXXVII)*.

La primera nota artística del poema es la personificación de un fenómeno externo: la mañana de lluvia es una presencia femenina, una mujer de la sierra. Pero, a pesar de la belleza matinal, apenas logra el poeta refrenar su obsesionada melancolía *(Melancolía está amarrada)*.

Entre las referencias a la melancolía y al destino aparece como cuarto verso un conglomerado semántico casi indescifrable, uno de los más herméticos de todo el volumen:

4. *y en mal asfaltado oxidente de muebles hindúes*

De este verso dice el señor André Coyné que tiene «cuño netamente herreriano», y para demostrarlo une artificialmente dos ideas (tomadas de la primera y tercera estrofas) que ninguna relación tienen entre sí: «en mal asfaltado oxidente de muebles hindúes ... rumia la majada y se subraya / de un relincho andino» (22). Queda sin explicación qué correlato hay entre el «mal asfaltado oxidente» o «los muebles hindúes» y una majada y el relincho (de un caballo).

Mucho más significativo es el comentario de la señorita Estela dos Santos, quien cita e interpreta los versos 3 y 4 conjuntamente en un valioso artículo de reciente data:

> «('oxidente' tiene dos valencias, una viene de 'óxido' y se une a 'mal asfaltado', es cosa estropeada, oxidada, y otra deriva de 'occidente' y se une a 'muebles hindúes' o sea a 'oriente')» (23).

Lo que no queda claro en esta explicación es por qué el «occidente» ha de unirse a «muebles hindúes», o sea al oriente.

A nosotros nos parece que el sentido del verso podría desentrañarse por vía comparativa, esto es, poniéndolo en parangón con otros versos vallejianos. Quizá la dilucidación que ahora presentamos sea enteramente ociosa, pero servirá, al menos, para afirmar al final si el verso 4 tiene valor poético o no. Veremos luego que su significado se alcanza sólo después de una minuciosa pesquisa, la cual, claro está, destruye la multivalencia semántica del verso en cuestión.

---

(22) *César Vallejo y su obra poética*, Lima (1959), p. 106, nota 18.
(23) «Vallejo en *Trilce*», *Aula Vallejo* 5-6-7, Córdoba (Argentina), 1967, p. 44.

La frase más hermética de dicho verso es «muebles hindúes». ¿Qué relación puede haber entre estos «muebles» y «oxidente»? Hay, por fortuna, otra alusión a «muebles» en el poema «Encaje de fiebre» *(Los heraldos negros)* que puede servirnos para contestar la pregunta recién formulada. En este poema, el sujeto lírico cree vislumbrar el *Noser* y comprende cuán vanas han sido sus fugas ideales a un Oriente entrevisto en sueños. La segunda estrofa dice:

> Una mosca llorona en los muebles *cansados*
> yo no sé qué leyenda fatal quiere verter:
> una *ilusión de Orientes* que fugan *asaltados;*
> un nido azul de alondras que mueren al nacer (24).

Los *muebles cansados* son, a nuestro entender, la protoimagen de los *muebles hindúes* de *Trilce LXIII,* porque la quietud y estatismo implícitos en «cansados» se repiten en «hindúes», en virtud de la connotación subyacente en la imagen de un hindú que se ha entregado a una meditación quietista.

Es curiosa coincidencia que en «Encaje de fiebre» se mencionen «Orientes ... asaltados» y en *Trilce LXIII* «mal asfaltado oxidente». La similitud de sonido nos hace pensar que «Orientes» sugirió el neologismo «oxidente», como queda implícito en el comentario de la señorita Dos Santos. Pero hay más. *Trilce LXIII* es un poema antimodernista. Para nosotros, el *mal asfaltado oxidente* es la negación de *la ilusión de Orientes...* En vez de un lejano Oriente mágico, como el que se diseña en *Azul,* encontramos aquí un paisaje citadino mal asfaltado y envejecido, al cual alude, sin duda, el sustantivo «óxido», que forma parte de «oxidente». A modo de corroboración de lo dicho, recordemos que el occidente (el oeste) es, para Vallejo, el símbolo de lo que fracasa o muere. Así como la tierra es la negación de lo celeste *(nido azul de alondras que mueren al nacer),* así también el occidente es el polo opuesto a lo soñado. Dice Vallejo en «Deshojación sagrada» *(Los heraldos negros)* refiriéndose a la luna y al ámbito del ideal: *Luna! Alocado corazón celeste / ¿por qué bogas así, dentro la copa / llena de vino azul, hacia el oeste / cual derrota y dolorida popa?* Lo mismo se infiere de la afiebrada atmósfera diseñada en *Trilce XLII,* en la cual aparece una figura de mujer en los *salones de ponentino cristal.* Más tarde, al *escribir Poemas humanos,* Vallejo insinuará nuevamente la asociación de «occidente» con la idea de muerte: *cuando doy la espalda a Oriente, / distingo en dignidad de muerte a mis visitas* (25). Por otra parte,

(24) El subrayado es nuestro.
(25) Citamos por la edición Miró, Buenos Aires, 1949, p. 149.

lo oxidado —«herrumbre», «moho» u «orín»— es, a su vez, representación de lo que decae o fenece. Dice el poeta en «La voz del espejo»: *los perfumes volaron, y entre ellos se ha sentido / el moho que a mitad de la ruta ha crecido / en el manzano seco de la muerta Ilusión (Los heraldos negros)*. Y en la primera estrofa de *Trilce XXVI* en que todo es sombrío y desfalleciente, mencionará *orinientos índices*. Años más tarde reaparecerá la misma imagen de desgaste en uno de sus *Poemas humanos: Y en el tórax (se ve) un óxido profundo de tristeza* (26). Ahora comprendemos por qué el poeta se sirve burlonamente de la palabra «hindú» para referirse a unos muebles desvencijados, que son la negación de las japonerías y chinerías con que Darío engalanó su mundo de maravillas (27). ¿No se burló también Vallejo de la inconsecuencia de lo exótico contraponiendo en *Poemas humanos* (28) la solemnidad de la muerte a la insulsez de un *pupitre asirio* y un *mueble vándalo*? Hindú, asirio y vándalo tienen, sin duda, la misma intención peyorativa.

En el verso 4 hay tres estratos de significación: 1) visión instantánea de lugar —interior y exterior—; una habitación desolada, con muebles «ensimismados», y una calle mal asfaltada; 2) una alusión antimodernista —*mal asfaltado oxidente*— que se contrapone, por inferencia, a un Oriente exótico, tal como el que se menciona en «Encaje de fiebre», y 3) una idea de reposo absoluto, sugerido por el adjetivo *hindúes*; en ese ambiente estático y melancólico es donde el poeta siente la presencia de un destino esquivo que *vira y se asienta apenas* (verso 5).

En vista de lo expuesto, no parece extremado afirmar a modo de resumen, que en el verso 4 hay una intención crítica y un fondo de reminiscencias vallejianas. Estas autorresonancias poéticas, que son bastante comunes, por lo demás, en la poesía trílcica, pueden desconcertar al lector desprevenido. Si se acepta la suposición en que descansa nuestro análisis, habría que convenir que la asociación tangencial o meramente fónica de distintos textos y la síntesis extremada de significados pueden traer como resultado un verso de muy difícil acceso y de poca eficacia poética. Digámoslo categóricamente: el verso 4 carece de verdadera dimensión expresiva.

---

(26) «Sombrero, abrigo, guantes». Edición Miró, Buenos Aires, 1949, p. 217

(27) Es también antimodernista la mujer que se esboza en *Trilce LXIII*. Esta no se llama Eulalia, ni tiene manos liliales; por el contrario, es mujer serrana, de pelo negro color de *brea*, sustantivo este último que consuena con el «asfalto» del verso 3. En cuanto a la influencia herreriana señalada por el señor Coyné (versos 9-10), conviene observar que el modelo del poeta uruguayo ha sufrido una seria transformación: la pérdida de las cualificaciones. En vez de aludir a una simple majada y a un relincho, Herrera y Reissig dice: «la majada eucarística se integra» y «exulta con cromático relincho una potranca».

(28) Véase «Sermón sobre la muerte», *Poesías completas*, ed. Miró, Buenos Aires, 1949, p. 173.

De todo el ambiente vital que se vislumbra en el poema lo único armonioso es la lluvia. Todo lo demás, sea del mundo exterior o interior, es parte del «oxidente» en que se debate el sujeto lírico, quien ve sólo ciertos aspectos deprimentes del mundo que le rodea, a los cuales asocia un gran amor imposible. Lo visual está centrado en el color gris del paisaje, el color de la tristeza (verso 7), a la par que la experiencia humana se nos da como punzantes aunque imprecisos recuerdos de infortunio:

6. *Cielos de puna descorazonada*
7. *por gran amor, los cielos de platino, torvos*
   de imposible.

Poco importa precisar si tales recuerdos son trasuntos de una experiencia amorosa específica. Basta saber que la morbidez espiritual lleva al lírico a destacar, por vía de una proyección sentimental, una solitaria puna —el alma del poeta—, rodeada de cielos amenazantes que dejan entender con su ensañamiento *(cielos torvos)* la imposibilidad de recobrar un amor destrozado. La segunda estrofa, considerada como creación artística, es síntesis de sugerencias. La metagoge del verso 6 *(puna descorazonada)* funde en una sola impresión el ser interior y la realidad circundante. Y la frase *torvos de imposible* reúne otra metagoge *(torvos)* y una elipsis, con lo cual la expresión se hace densa y doblemente sugestiva.

Entre las pocas imágenes coloristas de *Trilce* está la que aquí encontramos: *cielos de platino* (verso 7), que recuerda el «cielo de cinc» de la «Sinfonía en gris mayor» de Rubén.

Aparece luego en la tercera estrofa otro conjunto de imágenes, esta vez auditivas, mucho menos eficaces que las anteriores por quedar sólo muy vagamente insinuado su valor afectivo:

9. *Rumia la majada y se subraya*
10. *de un relincho andino.*

El verbo «rumiar» significa aquí «rezongar», imagen auditiva de protesta que es intensificada por el relincho del verso 10. Los versos 9 y 10 no son, pues, un caso de simple folklorismo.

En líneas anteriores representábamos el estado espiritual del poeta como un ensimismamiento en el yo lírico. El verso 11 anuncia por fin la ruptura de ese ensimismamiento: *Me acuerdo de mí mismo.*

La cuarta estrofa expresa una reacción por la cual el yo creador intenta sobreponerse a los motivos de su pesadumbre, que son cuatro: la opresión del medio *(las astas del viento,* verso 12); la obsedida incapacidad de acción *(los timones quietos hasta / hacerse uno,* versos 12

y 13); el tedio persistente, obstinado como el canto de un grillo —verso 14—; y, por último, el ensimismamiento, insinuado a través del *jiboso codo inquebrantable* (verso 14).

Esta última imagen trae a la memoria una fotografía de Vallejo que le presenta sentado junto a Georgette, su esposa, con la vista perdida en un lejano horizonte, como si todo su ser estuviese entregado a una profunda meditación. Aparece aquí con el mentón apoyado en la mano derecha y el «codo jiboso» e «inquebrantable» sostenido por el mango de su bastón (29). Esta misma actitud de ensimismamiento, que era casi habitual en él, se advierte en otros poemas, en los cuales se alude también a un codo o a dos, sea en relación con una o varias personas (30).

Es preciso destacar ahora la alta calidad artística de las imágenes que integran la cuarta estrofa. *Las astas del viento* es una sugerente metonimia *(astas* por *toro)* enlazada a una metáfora *(viento* por *adversidad). Los timones quietos* es otra metonimia en que el «barco inmóvil» de la vida está representado por una de sus partes. Pero el poeta ha añadido una dimensión colectiva al decir *timones,* en plural, representando así la vida como una multitud de proyectos, todos comparables a embarcaciones que han de desafiar el mar (31). *El grillo del tedio* es una metáfora menos novedosa, bastante usada por los poetas modernistas. Por fin, el tropo del verso 14 sugiere a la vez una forma irregular, tan irregular como la ortografía misma *(jiboso),* y también la firmeza de una roca, con lo cual se acentúa aún más la inercia del ser pensante (32). En resumen: los versos 12-13-14 tienen gran expresividad, esto es, poseen, en cuanto concreciones lingüísticas, la virtuosidad de despertar en el lector una genuina vibración lírica, que es, precisamente, el valor ausente en el enigmático verso 4 que antes discutíamos.

La última estrofa es un retorno al comienzo, pero esta vez, después de haberse roto el sortilegio de la mañana de lluvia, como bien la expresa el verbo *Basta...* (verso 15), el cual es eco de la línea 11.

---

(29) Esta foto aparece en *Aula Vallejo 2-3-4,* Córdoba (Argentina), 1962, frente a la página 128. También fue reproducida en dos libros de Xavier Abril, *Ensayo de aproximación crítica,* Buenos Aires, 1958 (segunda ilustración al comienzo del libro) y *César Vallejo o la teoría poética,* Madrid, 1963 (frente a la p. 82).

(30) Véanse: *... seis codos lamen / de esta manera, hueras yemas lunesentes. (Trilce XL); ¡Cuánto se aceita en codos / que llegan hasta la boca! (Trilce LIII).*

(31) Este comentario se basa en la interpretación del mar como una inmensidad enemiga y misteriosa, tema que hemos desarrollado en un estudio aparte, titulado «Roca y mar en dos poemas de César Vallejo».

(32) No concordamos enteramente con la señorita Estela dos Santos, quien ve en la última imagen «fuerza, solidez, sostén». Para nosotros la esencia de la frase *jiboso codo inquebrantable* es la idea de inmovilidad pétrea y anormal, *Op. cit.,* p. 25.

Al final del poema aparece el verbo *salgo* que nos dice claramente que todo lo anterior ha transcurrido en un recinto cerrado. Este verbo puede significar «salgo de mi ensimismamiento» y también «salgo afuera». Ambas interpretaciones son posibles y congruentes entre sí, pues el poeta se ha librado del estatismo de un interior ensimismado *(muebles hindúes)* y de la contagiosa tristeza de un paisaje andino, reflejos ambos de su decaimiento espiritual. En contacto ahora con la realidad cotidiana, intenta recobrar la ilusión perdida, pero, ente humano que es, sujeto a un destino implacable, recibe un nuevo choque al ver confirmada la pérdida del *gran amor.* Es ya demasiado tarde; de nada sirve una nueva esperanza ante el continuo del tiempo, siempre engañoso:

... busco las once
y no son más que las doce deshoras.

El sarcasmo de esta realidad lo intensifica la paradoja «y no son más que...» porque esta frase parece augurar la posibilidad de poder llegar el poeta a tiempo para reanudar el hilo roto de su vida, pero esa esperanza se desvanece frente a las *doce deshoras,* porque estas *deshoras,* fuera de fundir un falso futuro con algo que es ya pasado, refuerzan la negación contenida en «no más que...». Por otra parte, está presente en la palabra misma el engaño del tiempo *(des-horas),* con lo cual el lírico nos dice que cuanto es proyección en el porvenir es un fantasma (33). Se ha confirmado el augurio de los *cielos de platino, torvos de imposible.* De nada le sirve al hombre «acordarse de sí mismo» y combatir su decaimiento anímico (verso 3). La mañana misma con su encanto femenino, patente tanto al comienzo como al final, no ha bastado para evitar la derrota del hombre. El poema termina con una nota de profundo negativismo.

Trilce LXIII está construido con rigor casi matemático, como lo demuestra el siguiente esquema:

(a) Hechizo del paisaje (versos 1-2).
(b) Postración espiritual (versos 3-5).
(c) Proyección sentimental (versos 6-10).
(c') Contrapeso de esa proyección (versos 11-14).
(a') Nuevo hechizo del paisaje (versos 15-17).
(b') Nueva postración espiritual (versos 17-18).

---

(33) Una vez más encontramos el numeral que precede a la unidad en función simbólica. Como en los cuentos de hadas, «las doce» son la hora fatal y, por lo tanto, «las once» representan la última oportunidad para alcanzar lo que deseamos.

Trilce LXIII es un buen ejemplo de cómo la organización misma de un poema le sirve a Vallejo para recrear las cargas y descargas anímicas que configuran un estado poético. Lo que en días modernistas era, las más veces, distribución metódica de la materia poética dentro de patrones predeterminados por la preceptiva y la métrica se ha transformado en libertad ilímite para determinar la estructura del poema de acuerdo con su movimiento interior.

☆

Los tres poemas estudiados constituyen una escala descendente de afirmación vital. En el primero se contiene una racha de optimismo; el segundo apenas insinúa una nota de voluntarismo al final, pero el tercero es ya una manifiesta expresión de fracaso. Los tres poemas reflejan también una amplia gama tonal. En *Trilce XIX* predomina una tónica gozosa; en *Trilce XXXI* se perciben notas de apocamiento, pero en el último poema (LXIII) se oye ya una voz de refrenada desesperanza.

En uno de los poemas (XIX) la existencia se concibe como problema, pero presentándose al hombre como si tuviera libertad para escoger entre dos rumbos. Sin embargo, en último análisis, tal libertad resulta estar transida de incertidumbres. Vemos después, en *Trilce XXXI,* que la libre elección es cohartada por el destino, ante el cual Dios permanece mudo. Y, por fin, en el tercer poema (LXIII), desprovisto ya el hombre de confianza en sí mismo y en la providencia divina, no tiene otra alternativa que entregarse al hondón de su propia impotencia.

Es de importancia observar que en todos los poemas se esbozan con mayor o menor claridad ciertos aspectos de la naturaleza —especialmente en *Trilce XIX* y *LXIII*—, pero en ningún verso se advierte rasgo alguno de una concepción panteísta del mundo.

Hay implícita en las tres composiciones una doble desilusión: ni la naturaleza ni Dios señalan al hombre la senda de su redención en la tierra; aquélla es bella sólo en las apariencias, o bien manifiestamente hostil. Dios, por su parte, contempla el dolor humano sin decir su palabra redentora. El poeta intuye entonces que la esperanza es un engaño y la desilusión, su inevitable consecuencia. El vaivén entre los dos extremos de la intencionalidad resulta ser —según Vallejo— la esencia misma de la vida humana. Ahora se comprende por qué los poemas estudiados dejan en el alma del lector una imborrable impresión de angustia y de ruina espiritual.

Eduardo Neale-Silva
1054 Van Hise Hall
University of Wisconsin
Madison, Wis. 53706 (USA)



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

ADIOS A LOS GRANDES. MAX ERNST

Sonriendo fuera de toda cortesía, con serenidad alegre y plácido sosiego, Max Ernst recibe a sus amigos en París, en su casa vecina al boulevard Saint-Germain. La camisa es blanca, como su pelo, y una corbata ancha, color turquesa, enmarcada en el *mao* abierto de cordero y negro, hace detonar tanta blancura inmaculada. Ernst tiene setenta y ocho años y hace esta reunión festejando la muestra de sus últimos cuadros, abierta en la Galerie Alexandre Iolas. El catálogo de la exposición —un verdadero libro de reproducciones— lleva el título *Journal d'un astronaute millenaire,* y está dividido en partes: *Le rire des poetes, Lueurs Dechet, Humanae Vitae, L'Astronaute millenaire, L'enfance de L'art;* los títulos de los cuadros, por su parte, pueden ser *Le monde des flous o Sanctuaire, Cloture ou la Perversion Generalisée* o *Il Pleut noir sur le continent noir.*

Fiel, treinta años después, a su imaginación imbatible, a la aventura de su talento, Max Ernst sigue pensando que pintar es como un juego de niños: «Mi obra es —ha dicho—, si se la quiere definir, una llamada a la infancia y al deseo de hacer algo que esté a la altura de la situación trágica del hombre contemporáneo.» Pero también sigue siendo consecuente, en sus últimos cuadros, no sólo a la inocencia y a la exigencia que demanda toda tragedia, sino a la inconformidad de sus primeras telas, a la época que le oyó sostener que la suya era una pintura en huelga, una antipintura. La época de los fracasos de sus primeras exposiciones: Nueva York en 1942 y 1945, París en 1950, Houston (Texas) en 1952. («Esta cuestión del éxito o no éxito ha estado siempre fuera del círculo de mis preocupaciones», afirma ahora.)

La reunión en su casa transcurre sin ampulosidades, y sus amigos, sin reverenciarlo, no le escamotean un afecto admirado y tierno. André Pieyre de Mandiargues comenta algún cuadro con Octavio Paz; Man Ray no puede ocultar los años en su escasa estatura; Dorothea Tanning expone, sin sombras de resentimiento, las dificultades que puede llegar a tener una pintora como ella que es, además, consorte de Ernst. Unos veinte años menor que su marido, rechaza cualquier posibilidad de que su pintura también pueda ser considerada «consorte».

Ernst sostiene una copa de champagne en la mano y comenta con una amiga el robo perpetrado pocos días antes por ladrones especializados: aprovechando la ausencia de la mujer, entraron en su casa —situada frente a la *chapelle* Saint-Germain—, desdeñaron obras de menor importancia de Picabia, algún *collage* de Bretón, un dibujo de Picasso o de Steinberg y fueron con ojos expertos al *Henri IV, la lionne de Belfort et un ancien combattant,* cuadro codiciado por los entendidos. Es una obra pequeña —de 19 centímetros por 27— y puede llegar a cotizarse en 10.000 dólares. Ernst lo pintó en 1936; pocos años después estalla la guerra, y recluido el pintor en un campo de concentración en Francia —había nacido en Alemania, en Brühl, cerca de la ciudad de Colonia—, un oficial, uno de sus carceleros, creyó ver en la tela una exaltación —y no una burla— de los valores patrióticos. Así favoreció al artista conmovido por esta supuesta comunidad de sentimientos.

Ahora, la amiga robada, la que hasta hace pocas horas fuera poseedora del cuadro, comenta con consternación los trámites policiales, las circulares a las galerías importantes del mundo, a los *marchand,* a los grandes coleccionistas; también se angustia, porque pese al trajín, quizá el entrañable cuadro no aparezca. «No se preocupe, le pinto otro igual», le dice Ernst sin sorna, restándole importancia a la desaparición, al cuadro, a la historia del arte, a las codificaciones y conservaciones; anteponiendo a todo una emoción, una necesidad de vida; como su compañero de armas, el también surrealista Marcel Duchamp, quien, animado por el mismo espíritu, cayó en la decepción, poco antes de morir, después de recorrer las nueve salas destinadas a mostrar sus obras en el museo de Filadelfia, de verlas convertidas en «objetos de museo», precisamente.

Porque estos grandes, empezando por Apollinaire, inventor de la designación «surrealista» —en el prefacio a su obra de teatro *Les mamelles de Tiresias,* dice: «Cuando el hombre ha querido imitar la marcha, ha creado la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Ha hecho surrealismo sin saberlo», habían incorporado todo el campo inconsciente como zona apta para la inmersión de la experiencia estética. Pero, además, habían volteado la solemnidad, enarbolado el humor más riguroso y despiadado; se habían dejado estar, flotando, en el mundo de los sueños.

Estos grandes proponían un nuevo estilo de vida, forzando al mundo a cuestionar sus límites, a no aceptarlos, a no ser complacientes con las torpezas, con las capacidades potenciales, dormidas en el hombre,

o ahogadas. Cuando murió, Duchamp tenía ochenta y un años; pocos meses antes, a fines del año pasado, asistió al casamiento de la hija de su mujer y concurrió —él también— vestido correctamente de mujer, sin serlo ni pretenderlo. Y esto, que en otro podría ser una mera payasada, fue en Duchamp un llamado de atención y una actitud ejemplar encuadradas en la burla; un grito frente al muro de las convenciones que expresa, en suma, la voluntad de encontrar una libertad aún informe, una grandeza todavía sin vida, no nata.

Estos grandes, estos jóvenes, ya son ancianos o han muerto sin ver la proyección de su irreversible aporte a la cultura, a la vida común de los hombres. Es que la historia suele tener un ritmo más ralentado que el efímero de la gente. Ha dos años y medio murió André Breton. En los últimos tiempos estaba —dicen— algo profesoral, pontífice de su secta, arbitrario con sus fieles y —paradójicamente— algo académico, dogmático, un poco ortodoxo; a lo mejor con la fantasía de preservar el surrealismo contra una fragilidad inexistente, como si no tuviera ya fortaleza propia, vida propia, capacidad autónoma de transformación.

Breton —que fue amigo de León Trotsky a partir de 1938 y con quien fundó la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente después de romper con el comunismo de Stalin; él, que conoció, veinte años atrás, a Sigmund Freud, cuya influencia en el movimiento surrealista es fácilmente verificable, cayó abatido por el asma el 29 de septiembre de 1966. Estaba descansando en su casa de campo de Cahors, con su mujer —Elisa Bretón, chilena—, y su corazón se negó a resistir tanta falta de aire acumulado durante años, tanta atmósfera irrespirable. Acaso Breton mismo se había cansado del enrarecimiento, del incensante desfasaje que sufren quienes suelen adelantarse a su tiempo. Lo sacaron de Cahors en una ambulancia, y en la primera ciudad importante se detuvieron, trataron de hacerlo atender en el hospital. Pero los médicos —con criterio civilizado de buenos salvajes europeos— se negaron, alegando que era mucha responsabilidad para ellos, oscuros profesionales de provincias, atender a un hombre tan importante: el enrarecimiento seguía. Breton expiró en París horas después.

Dos años más tarde, Elisa y una amiga íntima, la poetisa Joyce Mansour, volvieron a la casa de campo de Cahors. Pero antes, en el camino, se detuvieron en una población cercana; en una tienda del lugar encontraron, escondido, el libro en la edición preferida por Breton, alguna cerámica que le fascinó durante años. Y no interesa

precisar cuál era ese libro, cuál es la cerámica o los objetos, porque estas apariciones mágicas no eran sino testimonio de que estos hombres —estos grandes del siglo— descubrieron una nueva versión del mundo, encontraron nuevas riquezas: sensibilidades marginadas —una cerámica—, conductas desaprovechadas —la edición curiosa de un libro.

Ahora todo parece fácil. Todo exotismo o situación insólita, fuera de lo común, es surrealista. Y a pesar de esta indiscriminación, es cierto. «Me gustan las palabras en su sentido poético y los equívocos», decía Duchamp. Predicador de la soltura, las amaba, porque son como «el significado inesperado que surge pegado al disparate». En suma, había un mundo innominado que ahora tiene un nombre, y es realmente surrealista. Y nombrar tiene su importancia. «Hacer un cuadro es como crear un fantasma —dice Max Ernst—; el cuadro está ahí presente, persiguiéndome hasta que no le hallo un nombre. Sólo después que se lo he encontrado y se lo he puesto, puedo librarme de él.» Ernst despide a sus amigos con su copa de champagne en la mano; sonríe con su piel lozana de gran niño milenario. A lo mejor se despide. A lo mejor recibe al nuevo mundo que —trabajosamente— se avecina.
FRANCISCO URONDO *(Alem, 896. Buenos Aires. ARGENTINA).*

LA POESIA, LA PIADOSA

(Introducción y apuntes a un poema de Roberto Fernández Retamar)

I

Es una cuestión de raigal importancia la que surge cuando nos preguntamos: ¿qué ha querido decir el poeta en un poema? Y lo es precisamente porque de saber o no qué es lo que se debe entender por tal pregunta depende esencialmente que se nos haga presente o se nos escape la misma esencia del poema. No es de esperar, pues, que podamos responder simple y apresuradamente a esta cuestión; debemos recurrir a una previa aclaración que nos permita atenernos al correcto sentido de la pregunta.

Hay ciertos críticos y doctores que parecen entender que la poesía tiene por fin decir, hablar, contar. Y sobre todo eso último: contar. Pues siempre que se «cuenta», se cuenta *algo;* se «dicen» palabras para referirnos a lo que trasciende a las palabras mismas —lo que sucedió, lo

que se narra—. Para ciertos hombres el poema no es otra cosa que la imagen de una realidad, de una realidad que no es la imagen y que se mantiene por sí misma. Son esos críticos los que alientan el prejuicio de que la palabra es sólo o primordialmente el signo de las cosas, el mero «instrumento» para presentar de otro modo (quizá ornamental) lo que se da en el mundo, a saber: las cosas o los hechos que son las mismas ultimidades y que dan a las palabras su propia validez. Pero, y por esa misma opinión, no pueden esos hombres entender de lo que se trata, pues el modo de su corazón no corresponde con la realidad *sui generis* que confrontan: «El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme» (1). A los críticos de ese jaez les sucede con la poesía lo que con los fantasmas: cuando la miran de frente, ven la pared tras la sombra que pasa. Hombres profundamente escépticos como éstos no pueden alcanzar lo poético, ya que se aproximan a la poesía con un criterio que la abandona previamente. Dos son las virtudes en que el hombre debe vivir si espera entender el don de la poesía y el regalo de la verdad: en primer lugar, debe ser un hombre esperanzado, pues «si uno no espera, no encontrará lo in-esperado, pues hacia éste no hay ni vereda ni camino» (2): es menester abandonar la confianza materialista en nuestros resortes y automatismos anímicos que caracterizaba a los antiguos, pero también hay que evitar a toda costa la visión práctica y manipuladora ante la naturaleza que caracteriza a los modernos. Sólo cabe aprestarse a oír y estar atentos a que lo inesperado se haga manifiesto para que podamos entonces aprehenderle en una feliz síntesis de lo que se da como tal y del modo adecuado de nuestra finita recepción. En segundo lugar, y al mismo tiempo, es preciso que aprendamos a ver, que corrijamos la desviación de nuestros ojos que son el escepticismo y el prejuicio: «Los ojos sanos son la mente pura de toda mancha corporal, esto es, alejada y limpia del apetito de las cosas corruptibles. Y esto precisamente se consigue con la fe; porque nadie se esforzará por conseguir la sanidad de los ojos si no la cree indispensable para ver lo que no puede mostrársele por hallarse inquinada y débil» (3). Sólo una mirada limpia de prejuicios y dispuesta a adaptarse a las exigencias de lo que se ofrece—lo incorruptible, lo intemporal, la luz—, puede, pues, alcanzar aquello que no depende de nosotros y que se revela por su cuenta. La forma más alta de la poesía es esa vida y esa disposición

---

(1) VICENTE HUIDOBRO: «La poesía», fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid en el año de 1921, en *Temblor de Cielo* (Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1942), 12.

(2) HERÁCLITO, fragmento 18.

(3) SAN AGUSTÍN: «Soliloquios», I.6.12, en *Obras* (Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1957), I, 517.

humana que no permite que lo divino pase inadvertido por falta de fe (4).

Pues bien, cuando uno se acerca a la poesía pensando «entre» oscuridades que el poema es la representación de *otra* realidad y no una realidad que es por sí misma, se ha cometido el error de confundir lo que tiene que ver (5) con la poesía con lo que la poesía es *kaz' auto* o *per se* (6). Se estará investigando la poesía como sonido (metro y rima) o la poesía como espejo de la naturaleza (las cosas y los sentimientos reales que «aparecen» en los poemas) o la poesía como espíritu objetivo (las influencias rectoras y derivadas en la obra del poeta y en especial las creencias que configuran el mundo de éste), mas no se encontrará uno frente a frente con la poesía.

Si queremos, por lo tanto, entender lo poético como tal y atenernos primordialmente al poema mismo, es necesario que interpretemos la pregunta que hicimos al comienzo de acuerdo con el principio siguiente: *el significado del poema es el poema mismo.* No se debe ver la palabra poética como representación de cosas en el «mundo», sino como elemento de «cosas» nuevas, de las metáforas, de los poemas: la palabra integra nuevos seres —cosas espirituales— que son los poemas o las metáforas. Parten éstos del mundo, se fundan sin lugar a dudas en su riqueza y en su sobreabundancia, se afianzan en sus elementos y los emplean. Pero con todo rigor hacen sólo eso: *emplearlos.* Pero de ahí van más allá, liberados de su servidumbre a lo que ya es en su corruptibilidad y carácter transitorio. La poesía no es copia o representación del mundo, sea éste cósmico o sentimental o sociopolítico. Es en sí, mundo nuevo, universo con su propia esencia y sus peculiares leyes. El mundo existe, en cierto sentido, para dar fuerza y elementos a la poesía, para servirla. Después se encarga ésta de hacer *otro* mundo y de perfeccionar este mundo.

Y así como se debe evitar todo vulgar «racionalismo» que sólo ve «ideas», mensajes «lógicos» por doquiera, tenemos que evitar nosotros ese fantasma que consiste en reducir objeto a signo y a «imagen de» en el temor de afrontar la poesía misma. Hace ya varios años me decía un enérgico profesor de metafísica que la función primordial de la palabra era representar las cosas y los sucesos del mundo y de la vida; a esto le riposté sin duda enigmáticamente: «¿es o significa usted?». Todo hombre es primariamente él mismo, un ser individualísimo y

---

(4) HERÁCLITO, fragmento 86.

(5) JOSÉ ORTEGA Y GASSET: «Apuntes sobre el pensamiento. Su teurgia y su demiurgia», en *Obras completas* (Madrid, Revista de Occidente, 4.ª ed., 1958), V, 525.

(6) Cfr. PLATÓN: *República,* 367b4; ERIC A. HAVELOCK: *Preface to Plato* (Nueva York: Grosset & Dunlap, 1967), 221-223.

concreto. La sustancia primera es el punto de partida, diría Aristóteles. Del hombre Juan o del hombre Sócrates se dice todo, aun cuando se diga que ya no es o que nunca fue. Lo mismo hay que hacer con el poema: el poema es la sustancia primera y de ella hay que partir y a ella hay que volver en toda ocasión, pues quien no ve que «lo que tiene que ver» con el poema no es nada sin el poema mismo, su ser *kaz' auto,* se contenta con apariciones y se convierte en mercader de fantasmagorías. La irrealidad de un poema es, por tanto, su accidente.

II

Roberto Fernández Retamar publicó en 1959 la *Vuelta de la antigua esperanza* (7), una breve colección de poemas. Nos proponemos averiguar aquí qué nos puede enseñar el poeta sobre la esencia de la poesía, entendida ésta, por supuesto, a la luz de lo expuesto anteriormente. Pudiera pensarse, y no sería desacertado, que nos proponemos llevar a cabo una crítica completa de esa obrita. Pero para comprender a cabalidad lo que vamos a hacer es preciso hacer alguna que otra advertencia. De acuerdo con nuestra posición, no consideraremos aquí el valor político o histórico que pudiera incidir en algún poema de la colección, a pesar de la invitación abierta generosamente por palabras del mismo Fernández Retamar en la breve introducción: «Se trata, por lo tanto, de versos de ocasión. Sólo que la ocasión a que aluden [la revolución cubana de 1959] es la más grandiosa en la historia del país» (8). Nuestro interés no radica en eso que es móvil del acto creador o elemento para la integración del poema. Queremos afrontar la poesía, según hemos dicho, desde sí misma y explicar a partir de ella todo elemento que haya empleado y que, de por sí, *en tanto que elemento del poema,* se ordena a la poesía y se explica por ella. No nos importa *ahora* la historia, el hecho acaecido en la realización de las posibilidades del tiempo. No obstante, la poesía misma, como totalidad, puede afrontarse desde ese plano: como producción relacionada con el tiempo, con la historia, en una interrelación dialéctica y material: poesía-época. Pero entonces no estaríamos afrontando a la poesía en cuanto tal; no estaríamos haciendo crítica de la poesía. Estaríamos confrontando una producción humana con su época histórica; estaríamos buscando el lugar de la actividad poética en un orden en desarrollo (la historia). Estaríamos, en fin, fuera de la crítica del poema y de lleno en la ela-

(7) (La Habana; Ucar, García, S. A., 1959).
(8) *Ibid.*, 5.

boración de la historia de la cultura. Esto es, entonces, muy otro negocio del que nos proponemos.

En segundo lugar, utilizaremos nuestro criterio de la poesía en cuanto tal como un instrumento de selección. De esta colección de Fernández Retamar examinaremos entonces sólo los poemas que principalmente se refieren a la poesía misma. No se crea, sin embargo, que esto implica una valoración o antología entre los poemas. Sólo significa que escogeremos los poemas más allegados a nuestro fin. Ahora bien, resulta que sólo hay un poema en esta obra que se ajusta perfectamente a nuestras condiciones, a saber: «La poesía, la piadosa».

Hay, por último, una aclaración sin la cual nuestro análisis resultaría ambiguo. En mi pregunta original he utilizado la expresión lo que «ha querido decir el poeta» y esto se presta a confusiones. Es menester distinguir entre lo que el poeta *ha querido* decir y lo que *ha logrado* decir. Y esto debe entenderse en dos sentidos, pues el poeta nunca logra decir *todo* lo que quiere y porque en un determinado poema se dice siempre más de lo que el poeta quiere decir y sabe que dice. No se salga, por supuesto, con que esto es una perogrullada y algo que es característico de todo decir (y no una prerrogativa del poético). A esto se responde diciendo que sí, que por supuesto; en segundo lugar, que sí es una prerrogativa del decir poético, ya que la disyunción apuntada alcanza un grado máximo de *intensidad* en el hablar del poeta (quizá en virtud de su carácter connatural y visivo y su tendencia hacia la desvinculación discursiva), y, por último, que el poeta cuando habla no es agente de sí mismo ni es su producto algo inmanente y suyo. Uno de los problemas del crítico está, entonces, en determinar todo lo que el poema *es* en cuanto tal, tanto lo que el poeta sabe como lo que ignora haber dicho.

¿Cuál es el espíritu radical de la poesía? Se puede afirmar, en primer lugar, que es acto creador. Buscando entre nuestra experiencia, la cotidiana experiencia vital, encontramos una analogía que puede ser muy fecunda y que tiene más consecuencias que una simple analogía: la que existe entre la maternidad y la creación en general. El acto por el cual la mujer trae un hijo a la existencia es similar a la actividad poética: en ambos casos se confiere la existencia, y una existencia desde los principios y de calidad espiritual (lo cual no obsta, claro está, para que lo creado sea también material). Es esto precisamente lo que nos dice Fernández Retamar (9):

La poesía es femenina, pero
Su cuerpo no es de novia, que es de madre.

---

(9) *Ibid.*, 7.

La expresión del misterio de la actividad creadora guarda aquí su insistencia profunda: la totalidad de la fuerza primaria que recorre al poeta en el momento creador es muy parecida a esa del parto, mas con todo solamente parecida. Cuando un hombre habla de la poesía como de una mujer, el hecho es muy significativo: el poeta quiere decir que existe una posesión, una rendición de la poesía como parte del poeta. Esto queda claramente dicho con lo de *cuerpo*. Pero inmediatamente esta visión cambia con la precisión de que no se trata de un cuerpo de mujer *simpliciter*, sino de un cuerpo de mujer en su función especializada de madre. Entre la poesía y el hombre hay, pues, matrimonio, pero también síntesis y desarrollo. Es interesante hacer notar con precisión lo que esto significa: no es que el hombre se case con otra (la poesía), sino que el hombre es a la vez el que posee y engendra y el poseído y engendrado. El poeta es hombre y madre: he aquí el vetusto concepto de las musas. El hombre es activo, visivo, decidor, conformador, pero lo que configura y dice no es suyo, sino que engendra y concibe en él a la palabra poética. Aquí pues reside la paradoja de la creación poética, pues el hombre es y no es la poesía al mismo tiempo. Es esto lo que parece ver Fernández Retamar al articular la relación dialéctica (hombre-poesía) en que consiste el poeta: el movimiento de la vida interior del poeta [«Ella engendra doliente, ella procura / Abastecer las bocas» (10)] hacia la poesía objetivada (el poema) —«Ella no sabe sino contar, sino / Apegarse a las cosas torpemente / Para que se le queden a su lado» (11)— y el movimiento en dirección inversa, relación que permanece viva y ágil en la vida del poeta en acto.

La continuidad de esta presencia y relación dialécticas se establece definitivamente. Por un lado, el poeta en su actitud totalizadora respecto de su experiencia —memoria, percepción, intelección, placer, dolor— reduce todo a elemento o materia de creación, de poema: el poeta consiste en un continuo prepararse para el acto creador, el acto que da la existencia a lo nuevo y que —por inteligible en acto que sea— se ve enriquecido o multiplicado en manifestación sensible. Por su parte, lo que ha sido creado, lo que tiene ya vida propia (el poema) coexiste con el poeta. Pero ambas corrientes se integran en la persona del poeta y en su intuición de totalidad. En la inmanencia del ser del poeta, primero, al apoderarse del mundo (que ya es una forma de trascendencia), de la realidad, en una fruición y gozo *sensibles* [véase la expresión de esto en los cinco versos que comienzan «Ah, el que se entrega dócil» (12)], y en la trascendencia definitiva de sí mismo, después, al con-

(10) *Ibid.*, 8.
(11) *Ibid.*, 8.
(12) *Ibid.*, 7.

vertirse en causa, en fuente de nuevas independencias, de nuevos seres que se integran en un mundo poético (13):

> *—Hijos que van creciendo y que una noche*
> *Salen cantando, aullando salen, salen*
> *Hacia las imperiosas servidumbres.*

En suma, lo que aquí nos revela Fernández Retamar es que la poesía, ya integrada al poeta y no distinta de él en espíritu de vida, retorna y vuelve algunas veces. Cada regreso es un nuevo enriquecimiento involuntario del poeta. Por ella goza éste de su vida o vocación. Mas la poesía no está presente siempre; falta su espíritu vivificador en ciertos momentos —momentos de sequedad, de aridez, de desesperación—. El poeta no puede existir sin la presencia de la poesía (14). La poesía es

(13) *Ibid.*, 8.

(14) Para evitar malentendidos y ambigüedades, es menester distinguir entre los varios sentidos de la realidad «poesía». En primer lugar, significa el elan o revelación productora y visiva de las «musas», sin la cual el poeta (en cuanto pasivo y posible madre) no es capaz de concebir ni de engendrar (es a lo que Platón se refiere cuando dice: «Los poetas no componen merced al arte, sino por una inspiración divina»; *Ion* 534 c, en *Obras completas*, trad. Patricio de Azcárate, México, Compañía Editorial Continental, S. A., 1957, I, 433). En segundo lugar, quiere decir los hábitos espirituales y sensibles que el poeta adquiere y desarrolla en su ejercicio de la «inspiración» (fe, esperanza, sentido del ritmo y de la rima, imaginación témporo-espacial de combinaciones de palabras, en cuanto sonidos-significados: «El ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida, le iba desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista en los agrupamientos espaciales, sentadas como sibilas en una asamblea de espíritus. Cuando su visión le entregaba una palabra en cualquier relación que pudiera tener con la realidad, esa palabra le parecía que pasaba a sus manos, y aunque la palabra le permaneciese invisible, liberada de la visión de donde había partido, iba adquiriendo una rueda donde giraba incesantemente la modelación invisible y la modelación palpable, luego entre una modulación intangible y una modulación casi invisible, pues parecía que llegaba a tocar sus formas, cerrando un poco los ojos. Así fue adquiriendo la ambivalencia entre el espacio gnóstico, el que expresa, el que conoce, el de la diferencia de densidad que se contrae para parir, y la cantidad, que en unidad de tiempo, reaviva la mirada, el carácter sagrado de lo que en un instante pasa de la visión que ondula a la mirada que se fija. Espacio gnóstico, árbol, hombre, ciudad, agrupamientos espaciales donde el hombre es el punto medio entre naturaleza y sobrenaturaleza...» José Lezama Lima: *Paradiso*, Ediciones Unión, La Habana, 1966, 474-75, citado por Julio Cortázar: *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI Editores, 1967, 147-48. Ni que decir tiene que este aspecto de la «poesía» no es otro que el hombre en cuanto pasivo y receptivo, en cuanto materia y sujeto psicológico. Es ésta la dimensión más peligrosa para la creación, ya que, siendo imprescindible, puede sustituirse a los otros sentidos y crear falsificaciones o seudo-poemas cuando, al faltar el primer aspecto de la «poesía», el hombre se deja llevar por su automatismo y sus hábitos. En tercer lugar, quiere decir la poesía como poema, como sujeto material e independiente, como actividad objetivada y que supera y sobrevive al hombre que la crea. Vislumbres en los dos primeros aspectos sólo son posibles a través de la poesía como poema, de donde se ve, incidentalmente, la justicia del principio gnoseológico de la psicología escolástica: del producto al acto y del acto a la potencia, siempre y cuando no se reifique o materialice en demasía ninguna de estas dimensiones ni se vea esta totalidad como un ciclo cerrado o repetitivo, sino como esencialmente abierto hacia arriba (¿las musas?) y hacia abajo (metáforas, poemas, mundo poético en desarrollo, etc.).

como el vino de *Dionisios*, el placer o el dolor que embarga al poeta en una visión y por los cuales subsiste en cuanto tal. Sin la actividad creadora el poeta muere. Por eso, cuando la poesía está ausente, el poeta desespera. Tiene pues que entrenarse en las virtudes de la fe y de la esperanza, a fin de mantener la unidad y la disposición, que son las condiciones negativas del oír y del ver. Algunas veces ese *gratuito* don regresa y calma y enriquece al poeta. Por eso, la poesía es la piadosa.— JORGE GARCÍA-GÓMEZ *(Southampton College. Long Island University. SOUTHAMPTON. New York. USA).*

EL DISCURSO SOBRE LA FILOSOFIA

En el número 237 de esta Revista, Javier Muguerza, en un estudio inteligente y serio de mi libro *La filosofía y su sombra* titulado «La filosofía y el "semáforo del saber" de Eugenio Trías», resumía una serie de objeciones a la principal de sus hipótesis del siguiente modo: «Si lo que Trías se proponía es contribuir a sacar a la historia de la filosofía del círculo vicioso del subdesarrollo científico en que se halla todavía, lo menos que puede decirse es que ha elegido el buen camino.»

No quisiera llevar a cabo aquí una «contracrítica». Creo que las objeciones de Muguerza son todas ellas válidas y legítimas, aunque dudo que afecten a la tesis nuclear del libro. Creo además que su formulación puede servir para aclarar algunos puntos que en él se hallan únicamente sugeridos o que quedan de algún modo implícitos. El principal de sus ensayos —el segundo— adolece, lo reconozco, de brevedad. Más que un ensayo es la recensión de un libro inexistente. Al escribirlo seguí, en cierto modo, una consigna de Borges.

Ignoro si en ese ensayo y en los demás he elegido el bueno o el mal camino. Lo único que sí creo es que he elegido el único camino que posibilita un *discurso sobre la filosofía*. Este punto lo quisiera subrayar con vigor, pues permite despejar uno de los principales malentendidos a que ha dado lugar el libro. En efecto, en casi todas sus recensiones se ha hablado de él como de un libro «de filosofía». Si con eso quiere afirmarse que su autor es «filósofo», es decir, licenciado en filosofía, la afirmación es válida. Pero si con ello se quiere decir que en ese libro se inaugura o se prosigue una filosofía o una corriente filosófica, creo que la afirmación confunde justamente la intención y el objeto de la investigación que en él se lleva a cabo. Nadie ha sabido mejor ver esa

intención que el propio Muguerza, cuando afirma que se trata de «un ejercicio de metafilosofía». En él se intenta ganar una zona o lugar desde el cual es posible *hablar sobre* o *discurrir sobre* la filosofía. Es decir, un lugar desde el cual pueda presentarse, como *objeto* de investigación, *la* filosofía.

Y al decir «la» filosofía quiero decir lo siguiente: en el ensayo en cuestión no me propongo hablar de esta o aquella filosofía ni llevar a cabo una recensión cabal o un inventario de todas y cada una de las filosofías. El libro parece ambicioso y trasnochado, pues se planta de pronto en lo *general*. En cierto modo se ahorra una inducción. Parte de un único ejemplo, sobre el cual construye una teoría general. Y pasa *después* a *ilustrar* esa teoría con unos cuantos ejemplos más. Estos sirven entonces de eso: de ilustración de la tesis, de una tesis que una vez formulada orienta la investigación y promueve, entonces sí, una inducción. Como en toda investigación científica que no suscriba la paleoteoría de la ciencia que entiende ésta como «coleccionismo de mariposas», el método que se sugiere no es inductivo sino deductivo: se parte de la teoría general del modelo abstracto y se pasa *después* a la monografía.

En cierto modo me propongo constituir un discurso sobre la filosofía, y en este punto me inspiro en todo intento por desgajar un campo homogéneo. La inspiración es clara: no se trata, por parte del lingüista, de hablar sobre esta o aquella lengua, si antes no se ha constituido, como sistema homogéneo, *la* lengua. Ni se trata tampoco de guerrear o narrar crónicas sobre tal o cual guerra, sino de constituir, con Clausewitz, un discurso sobre la guerra que constituya a ésta en objeto susceptible de tratamiento científico. Tampoco se trata aquí de filosofar, de inaugurar una nueva filosofía o de recuperar una antigua; se trata de hablar, no sobre esta o aquella filosofía con la que me enfrento y lucho, o que acepto e incorporo: sino sobre *la* filosofía.

La filosofía y su sombra es, antes que nada, un «libro-objeto». Es de algún modo un *verdadero* libro-objeto, pues en él la parte «decorativa» encaja, de forma encubierta y «sugestiva», en la temática de la obra. Frente al pseudosurrealismo del libro de poemas acompañado del saco de harina, la portada y la contraportada de este libro suministran justamente la clave del mismo. En él, en efecto, se contempla el carnaval de la filosofía «desde fuera» (desde una contraportada investida de *esprit de serieux*, por así decirlo).

Creo en efecto que el ganar esa zona de discursividad constituye el único camino de una metafilosofía. Y esa ganancia obliga a dar un paso más: una vez plantados en lo general, es preciso mostrarlo. Mostrar, en efecto, ese rasgo o conjunto de rasgos que permiten agrupar

bajo un mismo nombre un conjunto aparentemente disperso de discursos: los discursos filosóficos.

Este es el punto dificultoso de la encuesta. Aquí es donde el filósofo termina por ahogar las pretensiones del metafilósofo, donde la intención normativa intenta aplastar una intención científica. Es aquí donde se dice: la filosofía *es* una analítica del conocimiento, o *es* un saber, un saber que entra (o no entra) en competencia con las «ciencias», pero que es en todo caso legítimo. Ahí es donde se dice que la filosofía *es* una reflexión sobre la praxis, una teoría crepuscular o una teoría revolucionaria. Pero al decir «la filosofía es...» se quiere decir, o se dice de hecho: «la filosofía debería ser...». De ahí que estas afirmaciones vayan acompañadas de negaciones —en cierto modo de sombras: la filosofía es una analítica y *no es* un saber competitivo con las ciencias; la filosofía es «otro saber», un saber de fundamentos y *no es* —o no lo es sólo— una analítica; la filosofía es teoría de la praxis y *no* teoría sin praxis; o la filosofía es justamente teoría sin praxis: teoría que «eleva su vuelo» al crepúsculo...

La metafilosofía debe reprimir el juicio valorativo. Es más, la metafilosofía termina por descubrir en el juicio valorativo, o simplemente en el juicio —en la conciencia judicial— el lugar común que reúne y agrupa en unidad al gesto filosófico y a su correspondiente discurso. Este punto había ya sido subrayado en el seno de la filosofía, por Popper, cuando señala el problema de la demarcación como el primero y fundamental de la filosofía. Y Althusser, por su parte, en *Lenin et la philosophie* —libro que cayó en mis manos poco después de la aparición en venta de mi libro— sugiere que el problema de toda la filosofía es el de la demarcación e indica asimismo que la filosofía es «perenne» a ese nivel: es decir, carece de historia. No hay —afirma— historia *de* la filosofía, sino historia *en* la filosofía.

A partir de esta teoría según la cual toda filosofía se propone marcar un cierto modelo de sabiduría y demarcarlo del «no-saber», se desencadena un cierto tipo de investigación *sobre* la filosofía de innegable fecundidad. Se trata, antes que nada, de estipular lo que cada filosofía entiende por saber y por no-saber, y de señalar la mutua implicación de ambos términos, su configuración estructural (como estructura «saber/no saber»). Se trata de mostrar hasta qué punto la alteración del *contenido* de cada uno de estos términos afecta inexorablemente sobre el otro término: señalar cómo toda *modificación* de esa estructura mantenida, es decir, todo cambio en la modalidad de la misma que se adopta, repercute a la vez sobre uno y otro término. Mostrar hasta qué punto a una propuesta nueva de modelo de «saber» corresponde inexorablemente una propuesta nueva de modelo de «no-saber».

De ahí la afirmación de que toda filosofía debe ser investigada «desde dentro», a partir de su interna estructura: en ese nivel en el que se constituye *desde* una referencia negativa que enuncia en forma de denuncia, es decir, la sombra. Pero no cualquiera sombra, sino *su* sombra. De algún modo la idea es sencillísima y obvia —y quizá por eso, como en el caso del «huevo de Colón», se pasa siempre por alto y exige, para ser entendida correctamente, un desplazamiento de la perspectiva habitual—. La idea es que todo filósofo no constituye una filosofía, sino dos: esa que enuncia y esa otra que denuncia; esa que acoge o incluye y esa que expulsa y excluye. De ahí las ambiguas relaciones que mantiene con ella: así el positivismo lógico con la metafísica o el idealismo fichteano con el dogmatismo.

Esta es la base de un análisis inmanente de la filosofía: estudiarla a partir de su estructura subyacente, esa que el modelo universal y los modelos particulares (de cada «modalidad») tratan de reproducir. Con ello se intenta liberar a la metafilosofía de su continua propensión a estudiar la filosofía desde otro nivel en el que se considera que ésta adquiere «significación» única: nivel sociológico o sociopolítico, por ejemplo; nivel «cosmovisional». En este sentido disentimos profundamente de Manuel Sacristán y nos negamos a considerar únicamente la filosofía como una modalidad de «concepción del mundo», al igual que la religión. Creemos, en efecto, que ese término —«concepción del mundo»— disuelve la especificidad de la filosofía en una vasta región heteróclita en la que, como en un cajón de sastre, «todo cabe», con tal que sea un sintetización de ideas o perspectivas de una época o de una clase. Y en este sentido tampoco diremos que la filosofía es una forma de «ideología», sobre todo si utilizamos el término «ideología» en ese sentido delicuescente promovido por Mannheim («ideología total»). No, la filosofía no es *únicamente* concepción del mundo o ideología de una clase o grupo, lo es sólo secundariamente o mejor, lo es si vemos la filosofía desde un punto de vista «externo» (en el sentido saussureano de la expresión).

Nuestro punto de vista puede parecer, a quienes se fían de las apariencias, o a quienes confunden el discurso filosófico con el discurso sobre la filosofía, un punto de vista «aséptico» y «formalista». Eso nos reprocha Valeriano Bozal en su crítica al libro en el periódico *Madrid*. Pero esa acusación, que lleva a Bozal a considerar negativa y a rechazar la propuesta de mi libro, debería entonces recaer sobre toda investigación científica. Mi libro no es la «base de un intelectual aséptico y formalista», en el sentido de que no es la base —o no lo es necesariamente— de una ideología «fría» que inspira un «descompromiso» y cosas por el estilo. Con esas acusaciones se ignora que la condición de

una acción «cálida» y «comprometida» es justamente la frialdad —iba a decir, el «hielo» del análisis. En la medida en que nos quedamos «helados» al saber que, si queremos ser revolucionarios y subversivos de verdad, hemos de ir mucho más lejos que lo que nos creemos: más allá de tal o cual clase social —quizá hasta tocar los últimos fondos de una cultura, de nuestra cultura occidental—, sólo en esa medida podemos llevar a cabo una práctica en el fondo cálida y comprometida. Del estructuralismo se ha dicho que es «conservador» porque desanima la acción al decir que «todo siempre ha sido así». Esto es desconocer que justamente por eso es la teoría que puede inspirar la práctica más revolucionaria. Pues nunca el estructuralista podrá añadir: «y todo seguirá siendo siempre así». Entonces sería profético y dejaría de ser un método científico. Decir que el estructuralismo es un eleatismo es ignorar este punto.

Descubrir una estructura estable a lo largo de la historia «de» la filosofía: tal ha sido nuestro objetivo. Cuestionarla, sugerir que esa estructura quizá no existió en otras culturas y quizá puede no estar vigente en un futuro; señalar que no es natural, que no es «obvia»: tal fue nuestra intención. No era ésta, en cambio, *refutar* al positivismo lógico, por ejemplo, ni discutir la pertinencia de sus análisis ni siquiera discutir la pertinencia de sus acusaciones contra su propia y pertinente sombra: la metafísica. Allá él con sus relaciones —aquejadas de «horror a incesto»— con esa sombra que tanto le pesa y apesadumbra. A él y a las escuelas que lo siguen o perfeccionan les compete discutir si la crítica a los enunciados sobre «la Nada» se pueden basar en paradigmas lingüísticos o no, o sobre si es o no posible hallar un paradigma apropiado a dichos enunciados. A esas corrientes les compete ir delineando, cada vez más sutil, más acicalada y bella, esa sombra que recorta a la luz una propia semblanza «en negro». La metafilosofía no entra en el debate: lo contempla y se divierte. Género desde luego escapista y «de mala fe», siempre fuera de combate, siempre al abrigo de toda crítica —a menos que esta se lleve a cabo desde su propio terreno. Es en éste en el que sus teorías pueden ser revisadas y sustituidas por otras...

Pero con estas afirmaciones no queremos desanimar a quienes se afanan en esa producción de sombras. Tampoco el científico de la religión tiene por qué desanimar al teólogo, aunque pueda, eso sí, relativizar un poco el fervor de su empeño. Conquistar una zona —sana e higiénica— de relativismo no tiene por qué desanimar una acción. Sólo desanimará aquella acción que exige, como su propia premisa, la ciega adhesión o el dogma.—Eugenio Trías *(Diagonal, 537. BARCELONA).*

NOTAS PARA UN ESTUDIO SOBRE IGNACIO ALDECOA *

Entre los años 1950 a 1954 aparece en la literatura española una serie de escritores que forman la segunda generación de la posguerra. Jóvenes universitarios, dotados de una sólida base cultural, se encuentran con respecto a la generación anterior más desligados y libres de la forma de hacer que impuso el espíritu de la guerra civil. Aunque no están exentos ni mucho menos del recuerdo de la contienda, estos escritores traen un elevado sentido crítico, una fuerte carga innovadora en todos los órdenes.

Hasta 1950, aproximadamente, la búsqueda en crisis de la novela española era evidente. La guerra, con sus múltiples consecuencias de exilio, dispersión interior, condicionamientos y dolor, se había dejado sentir como un pesado lastre sobre nuestra novela. Con raíces muy anteriores y ciertamente profundas (aparente agotamiento del realismo, tiempo de tendencias deshumanizadas o alejamiento hacia una «novela pura», cuyas consecuencias y matices sobre la actual novela deberían estudiarse a fondo), el hecho de un estancamiento novelístico parecía ser cosa poco menos que aceptada. Los hombres de la «Generación del medio siglo» llegan con una clara voluntad de apertura, con una intensa libertad interior que señala hacia la exploración de nuevos caminos. Ya el crítico Eugenio G. de Nora, al hablar de esta generación, destaca entre otras cosas el afán de los jóvenes por desbordar «los límites cerradamente nacionales para integrarse en las grandes corrientes de la Weltliteratur» (1).

Con experiencia de años universitarios, estos escritores se lanzan a sus respectivas andaduras, sabiendo bien qué cosa es la dedicación literaria en España. *Revista Española* fue, durante años iniciales, una excelente piedra de toque y rigor. Estos hombres, que se asoman a un panorama intrincado y difícil, poseen un concepto pausado y cuidadoso, culto, de la novela, de la narrativa. Ignacio Aldecoa y Rafael Sánchez Ferlosio encabezan esta promoción; también forman parte de ella Jesús Fernández Santos, Ana María Matute, Mario Lacruz, Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaite.

La herencia anterior, poco a poco, al compás del tiempo, va quedando atrás. Aunque existe todavía una clara conciencia de posguerra,

---

* Ya en imprenta estas notas, nos cae encima la noticia de la repentina y prematura muerte de IGNACIO ALDECOA. Tome el lector estas páginas, que la desgracia convierte en breve estudio póstumo, también como homenaje a uno de los escritores menos estridentes y más laboriosos de nuestro país. (Redacción.)

(1) *La novela española contemporánea*, tomo II, 2, p. 286, ed. Gredos. Madrid, 1962.

de ahogo cultural, esta promoción siente cansancio por casi todo lo anterior; este cansancio se traduce en una apetencia intelectual muy intensa por los modos narrativos europeos que el joven escritor español, aún con dificultades, puede tocar y estudiar con más facilidad que en años anteriores. Se inicia así una tensión fértil, un esfuerzo por novelar al compás de la novela en el mundo, sin olvidar nunca la problemática española en forma de un realismo de honda tradición que no lastra la libertad creadora; es un equilibrio entre la ambición narrativa y el testimonio, entre la profundidad y un concepto del realismo-crítico no mezquino. Arrancando de una tradición española bien digerida y de amplio sentido (los pueblos y caminos españoles son escenarios habituales en las obras de estos escritores), se intenta un encuentro armonioso, universalizador, con las grandes corrientes narrativas.

Calibrando lecturas y reflexiones, podemos encontrar en las obras (2) de los autores de este período ecos bien asimilados de la novelística francesa, italiana, y sobre todo el fuerte impacto de la «era de la novela norteamericana». Hay intención urgente de renovación técnica, cuido formal y estilístico ejercido sobre el idioma, sin caer casi nunca en la tentación estética. Sorprende en efecto la belleza estilística del primer libro de Sánchez Ferlosio, el rigor y la riqueza de Ignacio Aldecoa, la investigación realista de Fernández Santos, el lirismo evocador de Ana María Matute, la ambición de Mario Lacruz.

Esta madurez duramente conquistada por el trabajo y el estudio están al servicio de la eficacia narrativa, del conocimiento de la novela y su función como género, expresada a través de un realismo evidentemente crítico, pero libre de servidumbres y parcialidades, que llegarían a la novela española años más tarde.

Ignacio Aldecoa es sin duda uno de los novelistas que mayor crédito posee entre la crítica. Esta confianza, obtenida después de un examen a sus primeras obras, se acrecienta al acercarse al escritor vasco, a su personalidad vigilante, a su elevado grado de profesionalidad y preocupación por la obra. Estamos ante un hombre de cultura meditada, con un fuerte caudal de lecturas. No parece Aldecoa un «novelista casual» a la caza y captura de un argumento rentable. Se trata de un escritor con un mundo propio, organizado para ser expuesto poco a poco.

---

(2) Las primeras novelas de esta promoción son las siguientes: *Los Abel* (1948), de Ana María Matute; *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), de Rafael Sánchez Ferlosio; *El Inocente,* de Mario Lacruz, aparece en 1953. Y en 1954: *Los Bravos,* de Jesús Fernández Santos; *Juegos de manos,* de Juan Goytisolo; *El fulgor y la sangre,* de Ignacio Aldecoa. En 1955 aparece *El Balneario,* de Carmen Martín Gaite.

Su obra novelística es una constante meditación española. Sale el escritor a los caminos para mezclarse con la gente que sufre la historia; toda su obra está poblada de seres que esperan, huyen, trabajan o viven marcados por sus oficios. Nace así su primera trilogía protagonizada por tres estilos de viejas raíces españolas: la Guardia Civil, los gitanos y los toreros. Es *La España inmóvil,* compuesta por *El fulgor y la sangre* (1954), *Con el viento solano* (1956) y *Los pozos,* todavía inédita pero al parecer terminada.

Después, Aldecoa anuncia su trilogía sobre el mar. No se trata del mar de la aventura, ni del mar que sirve de escenario a la persecución simbólica de «Moby Dick»; tampoco es el mar de la fatalidad solitaria del viejo Santiago, de Hemingway. Le interesa a Ignacio Aldecoa el mar del trabajo de cada día, el mar de las duras jornadas de la pesca de altura. *Gran Sol* (1957) es la primera obra, a la que seguirá, si Aldecoa no modifica sus planes, una segunda sobre la pesca de bajura. Tratará la tercera de la gente que se gana el pan trabajando en el puerto. Se trata de una búsqueda: la tensión hombre-oficio, el estilo, el ambiente social y humano del hombre enfrentado y fundido con el oficio.

El fulgor y la sangre, primera novela de Aldecoa, tiene una unidad de tiempo muy breve: desde el mediodía al crepúsculo. En este espacio de tiempo, lentificado con mano maestra, vemos los perfiles y el fondo de unas existencias tratadas sin trucos, con un ritmo narrativo lleno de un acusado interés.

Aburridamente, arrastrando la mirada por la llanura, el guardia civil cumple sus horas de puesto; es el centinela de puerta en un viejo castillo donde está situada la casa-cuartel. Como las hormigas que sus botas maltratan, los habitantes del cuartel sufren un mediodía castellano, un día más que es la compleja suma de muchas jornadas iguales. Ya el comienzo de la novela es una introducción a la monotonía que muy pronto se verá rota por una inesperada noticia.

> De vez en cuando arrastraba el pie por la pista de las hormigas y producía el desastre. Luego, aburridamente, contemplaba la triste y perfecta organización de los insectos hasta que la normalidad y la urgencia en la normalidad volvían (p. 5).

Uno de los guardias acaba de morir asesinado durante una riña absurda en la feria de un pueblo próximo. La noticia es escueta y no se sabe el nombre de la víctima. El aislamiento, las vidas de las cinco mujeres del castillo, se agitan. Desde el núcleo narrativo, constituido por la noticia, esas cinco existencias terminan abriéndose y el autor retrocediendo escuetamente en el tiempo, reconstruye a base de notas

esenciales sus trayectorias hasta el momento de la unión en el castillo. Del vivir diario, las pequeñas envidias, las conversaciones, se pasa a la tensión dramática de la espera. Es el centinela, todavía en las primeras horas del mediodía, a través de sus pensamientos, el que presenta a los habitantes del castillo.

> María y Baldomero; Felisa y Ruipérez; porque nunca se llama por su nombre, con su cuatro hijos; Ernesta y su marido, Guillermo. Francisco, que come y cena en casa de Ernesta y Guillermo. Mi mujer y yo, Pedro, y nuestro hijo Pedro. Carmen y Cecilio Jiménez, los dos de Madrid, que saben muchas cosas y tienen un muchachito pálido y delgado (p. 11).

Aldecoa va presentando los datos sin permitirse el más leve buceo personal; objetiva, ordenada, pausadamente. No se trata de crear un aparente suspense. Intercalado en el tiempo de la espera, Aldecoa va abriendo el relato hasta los más variados escenarios, justamente aquellos que les corresponde a cada personaje. Desde el conocimiento de la noticia, los diferentes planos paralelos se hacen frecuentes y necesarios. Por ellos se van reuniendo noticias del pasado de unos seres pertenecientes a un estrato de la vida española de posguerra. El clima de aquellos años está registrado perfectamente.

La brutal eclosión de la guerra rompe la infancia de Sonsoles, esposa del guardia Pedro (pp. 15-16). Ernesta, casada con el guardia Guillermo, es hija de campesinos. La guerra, como a Sonsoles, la desplazó también de la tierra (p. 316). Felisa y Carmen, casadas respectivamente con los guardias Ruipérez y Cecilio, son hijas de obreros. Aunque en diferentes escenarios (paso del pueblo a la ciudad), sus vidas han transcurrido bajo el signo de la ruptura (pp. 89-237 y 238). María, esposa de Baldomero, es hija de un militar. Organiza las murmuraciones, el inconformismo, la crítica, la técnica de las palabras que inquietan el paso de los días iguales. Aldecoa logra aquí un tipo rencoroso y antipático digno de figurar entre las mejores páginas escritas en torno a la psicología femenina. Precisamente una de las páginas más logradas de la novela es la descripción de la experiencia de María Ruiz referida al comienzo de la guerra, antes de su llegada al castillo. Con un realismo impresionante, a veces dosificado por el humor, narra Aldecoa una bronca de mozos en fiesta, localizada en el pueblo donde María desempeña sin fe sus funciones de maestra. De un incidente sin importancia, se pasa a un clima de violencia, de rencor y venganza. El episodio del mozo Doroteo y el cura define perfectamente el espíritu de la guerra.

Con la llegada del cadáver del cabo Francisco (el único guardia soltero del castillo) termina la acción. El último trozo de *El fulgor y la sangre* es ya una introducción que prepara para la segunda novela de la trilogía.

Sorprende en Aldecoa, incluso más que su vivo testimonio de la situación española de posguerra, su perfecta organización de novelista, lo sólido de su paso. No se encuentra un titubeo en el estilo sobrio, sugerente, ajustado, sin efectismos, pese a ciertos retorcimientos de un barroquismo excesivo que no empañan lo claro de un estilo maduro. Estamos ya en presencia de un novelista seguro y, sobre todo, ante un escritor culto en el sentido del conocimiento de un oficio que le permite llegar hasta el fondo de unos seres sin la forzada presencia de lo discursivo o «cultura del emparedado». Partiendo de una estudiada organización de los materiales, de un ajuste exacto, Aldecoa levanta un testimonio armonioso y tenemos la impresión, en efecto, de haber tomado contacto con un mundo propio dotado de una recia circulación interior. Aldecoa parte del profundo conocimiento del mundo que quiere narrar. Posiblemente en esto radique gran parte de la verdadera cultura del novelista.

Con el viento solano comienza unas horas antes de la muerte del guardia civil. El mismo estilo sobrio y maduro que aparecía como un logro muy importante en la obra anterior, empapa todas las páginas de la segunda novela de *La España inmóvil.*

El gitano Sebastián Vázquez, tras una noche de vino, comete un crimen inútil. Se inicia (de lunes a sábado) una huida alucinante que terminará con la entrega voluntaria del asesino. Azotado por el viento solano, por la conciencia de su propio cansancio, por la fatiga que da la huida, Vázquez se encamina al cuartel de la Guardia Civil bajo el peso de la soledad y el latigazo del vino.

Pese al tema central de la huida, a la constante presencia de la angustia interior, Aldecoa no construye una novela cerrada. La carrera desamparada del gitano es, ante todo, un contrapunto trágico entre la propia situación del fugitivo y el normal discurrir de la gente. Sebastián es un ser irremediablemente perdido y a nadie le importa demasiado (ni siquiera a su propia familia acobardada) la fuga de un gitano cuya sangre parece azotada por el viento bíblico. Así, mientras el protagonista huye, Aldecoa, en vez de cerrar la acción sobre la interioridad del personaje exclusivamente, abre el relato y vemos toda una galería de tipos llenos de verdadero sabor popular, barojianos, pertenecientes a un sector muy peculiar de la vida española. Son hombres y mujeres del camino, seres marginales, formas de vivir expuestas sin caricaturas, sin prismas deformantes ni tremendistas. Como en su obra

anterior, Aldecoa elimina lo superfluo para quedarse con lo esencial de cada personaje. En la página 34 vemos al Maño y su conocimiento del oficio.

El meollo narrativo, que parte de un nudo más sencillo que en la novela anterior, va fluyendo fácil, itinerante, girando cuidadosamente en torno a la figura de Vázquez y los ambientes que éste va atravesando en su desamparada carrera: las cercanías de Madrid, el Chistera, Cabada y su humana solidaridad, el encuentro con el faquir, personaje tierno arrancado de lo mejor de nuestra herencia realista.

La noche de jarana, en cuyo vino se gasta la aventura, está dada perfectamente en su ambiente. Más que el cuadro costumbrista de rigor, la brocha gorda de una juerga, se tiene la impresión de estar asistiendo al primer eslabón de una cadena que se va enroscando en torno a Sebastián con el tono inevitable de la tragedia.

Poco a poco, Vázquez comprende que todos los caminos de la huida y de la soledad conducen al mismo sitio. Está marcado, definitivamente, fuera de la vida normal. Los de su misma sangre acaban de negarle el descanso y el refugio. El encuentro del gitano con su familia es sin duda una de las mejores páginas de la novela.

La gran preocupación social de Aldecoa, presente indudablemente en sus dos novelas iniciales (presente también en todas las obras representativas de esta promoción), está expresada a través de una fórmula armoniosa, carente de servidumbre. No estamos ante un escritor tendencioso o ingenuo que repite mecánicamente la realidad. Aldecoa sabe que la novela es un fin en sí misma, cuya validez social radica, ante todo, en la resolución de su calidad literaria, artística. Tipos, situaciones y ambientes están tratados siempre con honestidad, sobriamente, nunca desde el ángulo parcial del novelista obsesionado en subrayar una parcela única de la realidad. En posesión de una sólida cultura (de ahí sus largos recursos, su conocimiento), parte Aldecoa del estudio profundo del mundo que desea narrar.

Pocas veces hemos encontrado, dentro de nuestra novela actual, un relato tan puro, tan honestamente lineal como *Gran Sol,* tercera novela publicada por Ignacio Aldecoa en 1957.

Todo el conocimiento del lenguaje, la hondura y la sobriedad, presentes en sus dos obras anteriores, aparecen aquí como logros ya totalmente dominados, siempre al servicio de la eficacia narrativa. *Gran Sol,* con *Los bravos* y *El Jarama,* forma parte de los más importantes de esta promoción.

A cuerpo descubierto, Aldecoa se ciñe estrechamente a un tema muy concreto. Se trata de narrar un viaje del *Aril* a los bancos de pesca del Gran Sol, en las costas de Irlanda. Ni grandes aventuras ni

simbolismos; tampoco épica individual. Simplemente el trabajo de la pesca, las desnudas, casi ascéticas descripciones, llenas de calor humano por otro lado, de las faenas de una tripulación compuesta por trece hombres. Al final, con mar revuelta, un cable se rompe con la red llena y muere el patrón Simón Orozco.

Aldecoa, con un estilo que muchas veces constituye una fiesta por sí mismo, sin permitirse el más leve retroceso en el tiempo narrativo, nos va metiendo en la soledad, en la convivencia (a veces agria) de los hombres. *Gran Sol* tiene el sello inconfundible de una obra clásica. El testimonio social no está nunca subrayado con descaro ingenuo, no es nunca susceptible de moraleja simple. La intención social de la novela va diluida en el tema, armoniosamente fundida en el relato, en la dureza del trabajo, en la situación, en los diálogos o actitudes de los hombres.

> Trabajar en cubierta era, en aquellos momentos, uno de los trabajos más duros del mundo. El contramaestre Afá, para no caerse, apoyado como estaba con las espaldas en el palo de proa cara al puente, se echó una estacha y se abitó a él (*Gran Sol*, p. 97).

Hay un extraordinario, a veces exhaustivo conocimiento de las cosas del mar, de los síntomas del cielo y del tiempo (3). Con sencillez (el mejor logro del novelista) nos vamos metiendo en el mundo de la pesca, en la parla incisiva de su gente, en las expresiones, gestos y pensamientos, en el miedo, el aburrimiento o el deseo, en la función laboral de estos hombres.

A veces la morosidad narrativa, la absoluta fidelidad al concepto lineal del relato puede causar cierta fatiga al lector. Resulta que los personajes de *Gran Sol* no son héroes y carecen de esa cosa especial (áurea especial, podríamos decir) que llevan en su interior los seres de ficción cuando se enfrentan con grandes hechos. Los hombres del *Aril* son personajes elementales, preocupados por industrias y quehaceres que, aun dentro de su excepcional dureza y riesgo, ellos saben aceptar con sencillez. No existe, pues, gesta; sí resignado enfrentamiento con el trabajo diario que impone la vida, con el oficio que se acepta por ambiente, herencia o simplemente por imperativos de la necesidad. En esta aceptación sin estridencias surge a veces la tragedia.

---

(3) En torno a la novela *Gran Sol*. Apuntes de crítica literaria experimental. Trabajo universitario inédito de Antonio Rodríguez Almodóvar (p. 74). Para un vocabulario de *Gran Sol*. Encontramos más de cien términos clasificados. Lista de pájaros poco conocidos que aparecen en *Gran Sol:* petrel, martina, fardel, ligareña, cágalo, arrendote, albatro, mascate. Para una lista de peces, según el mismo criterio: carnaval, payaso, pintarroja, mielga, tolle, congrio, rata, cuco, carioca, abadeja, barruendo, caila.

Algunos críticos han comparado *Gran Sol* con *El Jarama.* Ambas novelas, en efecto, además de ser lo más destacado de la narrativa de aquellos años, poseen puntos de contacto. Ambas, por ejemplo, carecen de anécdotas y, sobre todo, están escritas partiendo de un concepto muy estricto de la objetividad narrativa. La curva del interés en la novela de Sánchez Ferlosio sube con la muerte de Lucita (desenlace aparente). En la novela de Aldecoa llega la tensión a su punto máximo con la muerte de Simón Orozco. Mientras Aldecoa se propone fundamentalmente (dejando aparte otros elementos) describir el trabajo, la minuciosidad de un oficio, Sánchez Ferlosio, apoyándose en un procedimiento muy similar, narra las pequeñas diversiones, las triviales conversaciones de unos muchachos que pasan un domingo de verano en la orilla del río madrileño. Ambas novelas han sido tachadas de lentas y aburridas; pensamos que se trata de una apreciación superficial y apresurada. Las dos novelas son, en realidad, sendas claves de la épica de la vulgaridad, dos testimonios irreprochables del vacío, del mundo del trabajo y de la diversión menguada de una clase social.

Por otro lado, ambas novelas abren caminos en la tendencia objetiva, a la que después, no con mucha fortuna, se vino en llamar «literatura sin autor», que entre nosotros tendría su continuación en novelas como *Las afueras,* de Luis Goytisolo, y en *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano,* de Juan García Hortelano.

Dentro de esta tendencia, con contactos e inspiración en el «narrar ocultando» de Faulkner, nunca se muestra una escena o un personaje desde todos los puntos de vista, sino sencillamente como podría verla un espectador. Del ya viejo concepto del autor-presente-en-todo, se pasa a la descripción objetiva cuidadosamente solucionada desde el punto de vista formal, que después, por medio de una técnica adecuada, ordena pieza por pieza. No es ya la novela de tradición psicológica concediendo más importancia al narrador que a lo narrado. En la tendencia objetiva, por el contrario, el lector conoce la interioridad de los personajes en función de sus actos externos. La única actitud subjetiva del autor radica en la libre elección del tema; en esta elección, más que en discursos, intromisiones o cultura de emparedado, está la adhesión moral, la crítica social, el testimonio del escritor ante un tema.

El *Aril* se aleja rumbo al Sur. En el cementerio de Bantry, cerca de la tumba de Antón Zugasti (viejo lobo de mar, viejo patrón), queda Simón Orozco. Así termina *Gran Sol.*

Parte de una historia, publicada en 1967, es la reaparición, después de una pausa de diez años, del Aldecoa novelista. Se trata, ante todo,

de un sorprendente tratado de castellano, de una ejercitación de estilo que sorprende por su tono de acabada madurez. Realmente no se puede escribir mejor, y quizá en esto radique la grandeza y el defecto de esta novela.

Sin trucos técnicos, en el pequeño escenario de una isla, Aldecoa se enfrenta con un personaje que retorna a la tierra. El ojo de este ser sin nombre y apenas sin biografía va descubriendo las cosas: las costumbres de los isleños, las industrias de la pesca, el mar, la enumeración sensorial de los colores, el idioma dulce de los hombres. Todo queda anotado con exactitud. Una tormenta arroja a la costa un yate extranjero con dos hombres y una mujer. La sutil historia de estos destinos borrachos—empezaba muy lejos de la isla—se mezcla con la curiosidad y los puntos de vista de los nativos, dando paso así a fragmentos, a parte de una historia que Aldecoa narra ocultando el meollo, la posible totalidad, ofreciendo retazos, montando minúsculas porciones.

Lo fundamental es el lenguaje, de un peso tal, de una calidad tan trabajada, que actúa no como función, sino como una especie de inmovilizador que ofrece cuadros petrificados en el tiempo y el espacio. El personaje central, de tan lejano, de tan metido dentro del paisaje, obliga a una pregunta: ¿quién es, qué busca este hombre? La contestación se pierde en la estética de las sabias conversaciones con Roque, Enedina o el señor Mateos, el Guanche.

Como en *Gran Sol*—donde el caudal humano, sin embargo, era mucho más rico y denso—*Parte de una historia* forma parte de esos libros donde se puede acudir para tomar lecciones de estilo. Aldecoa detiene la acción y surge el raudal de la mirada y las palabras exactas que van cayendo con enamorado ritmo sobre las cosas que esa mirada estética va descubriendo en el paisaje.—JULIO M. DE LA ROSA *(Virgen de Luján, 19. SEVILLA).*

EN TORNO A LA ACTIVIDAD ESTRUCTURALISTA

El estructuralismo, como aparato teórico que se enfrenta a la realidad intentando descubrir nuevas relaciones, o leyes, de vinculación entre el hombre y esa realidad absoluta, comienza a recibir cierto eco en nuestro país, y no sé si como consecuencia, o viceversa, de esta atención comienzan a publicar nuestras editoriales literatura estructuralista.

El panorama es confuso, se leen más estudios de divulgación, o aglomerados de artículos aparecidos en revistas, que a los mismos estructuralistas. Jacques Lacan, a los tres años de la publicación de sus *Ecrits,* es todavía desconocido entre nosotros. Y de Saussure, Lévi-Strauss, o Foucault, se habla más de oídas que con conocimiento de causa. Barthes no ha rebasado el círculo de los especialistas (teniendo en cuenta que Seix-Barral dio a conocer sus *Ensayos críticos* hace un par de años). Y la polémica de la «nouvelle critique», de la que tanto podríamos aprender, ha pasado desapercibida.

Inmersos en el *boom* estructuralista, dos libros de la Colección Argumentos de Editorial Anagrama tienen cierto interés. El primero *(Saussure. Presentación y textos,* de Georges Mounin) porque ofrece un panorama global del pensamiento saussuriano, acompañado de una mínima biografía del lingüista ginebrino. El segundo *(Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan,* de Paolo Caruso) posiblemente sea el primer conjunto homogéneo de entrevistas con los pontífices estructuralistas publicadas en nuestro país.

Saussure fue redescubierto hace unos años por Merleau Ponty, Lévi-Strauss, Barthes (en España, Dámaso Alonso lo ha tenido presente en repetidas ocasiones; por citar alguna, recuerdo una colección de ensayos suyos y de Carlos Bousoño, publicados en 1956 con el título de *Seis calas en la expresión literaria española,* que, con algunas reservas, podría considerarse como un trabajo de investigación literaria estructuralista *sans le savoir).* Su figura está ligada a su obra fundamental el famoso *Curso de lingüística general,* publicado en castellano en la Argentina, en traducción de Amado Alonso. En principio, Saussure es el padre de la moderna semiología (el libro de Paolo Caruso, del que damos referencia, comete una grave falta de rigor al citar a Barthes como fundador de esta ciencia). «Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general»..., escribe en el *Curso.* Y más adelante: «Ella nos enseñaría en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan.» Frente a las tesis de Durkheim de un estudio social de los signos Saussure, intenta centrar el problema de la lingüística en su fundamental carácter semiológico, relegando a segundo término las relaciones lingüística-infraestructuras sociales.

Las bases teóricas de la semiología fueron una aportación importante; sin embargo, una de las más trascendentes visiones saussurianas es la dicotomía lengua-habla, que en la actualidad es la piedra base donde debieran centrarse los intentos de renovación formal de la novela.

La lengua, considera Saussure, es un producto social en el sentido durkheimiano, «el individuo la registra, es decir, la adquiere, la aprende pasivamente». Esta adquisición no es más que la primordial, fatal, imposición que las estructuras ejercen contra el individuo, ya que el lenguaje va denotado diacrónicamente, y el individuo no la recibe como semiología sincrónica (y esta dicotomía fue otro descubrimiento fundamental, como veremos), sino que, forzado, debe asimilarlo (lo asimila) en función de las denotaciones impuestas. Denotaciones que un estudio sociológico localizaría en sectores determinados, que son los que imponen, a través de su dirigismo cultural, en una aproximación primera, una visión del mundo, del universo, de las relaciones hombre-percepción de la realidad.

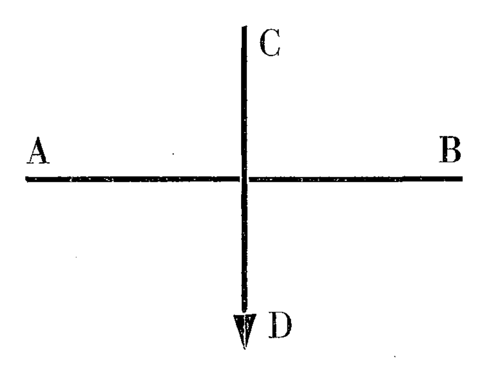
Por el contrario, el habla, el lenguaje escrito, es «un acto individual de voluntad y de inteligencia». Es una emisión unívoca de signos con pretensiones de universalidad. Mientras el hombre, el escritor, se haga partícipe, intente trascender su visión del mundo a través de los canales, denotaciones, que la tradición intenta imponer (y, desgraciadamente, impone), su obra sólo será considerable como aportación al mantenimiento y corroboración de los preceptos, mandamientos, consignas y oráculos que el *establishment* cultural se esfuerza en condenar a perpetuidad. Estas afirmaciones sobrepasan las exposiciones hechas por Saussure en el *Curso,* pero están implícitas en el desarrollo de su pensamiento. Barthes las ha desarrollado felinamente en su libro *El grado cero de la escritura.*

Hasta Saussure, el estudio de la lingüística había sido histórico, mero descriptivismo de una serie de procesos de difícil verificación que se utilizaban para la formulación de leyes válidas en cualquier contexto histórico cultural. Saussure arremete contra esta concepción y estima que la lingüística es considerable desde dos aspectos: el sincrónico y el diacrónico. El primero se ocuparía de «las relaciones lógicas y psicológicas que unen términos coexistentes y que forman sistema, tal como aparecen en la conciencia colectiva»; por el contrario, la lingüística diacrónica debería estudiar «las relaciones que unen términos sucesivos no apercibidos por una misma conciencia colectiva, y que se reemplazan unos a otros sin formar sistema entre sí». Para Saussure el aspecto sincrónico aventaja al diacrónico.

Podría justificarse esa opción desde los puntos de vista que anteriormente esbozábamos primariamente. El considerar la historicidad como un valor absoluto sería la primera de las aberraciones, la sumisión a unos preceptos subjetivos; mientras que la sincronía, en sus pretensiones, aparentemente, menos generales, menos predispuestas a una totalización dialéctica, descubriría regularidades, formalizaciones

primarias muy útiles para la construcción de una imagen que la diacronia histórica está imposibilitada de proveer, dada su incapacidad óptica de percibir una realidad alejada completamente de sus pretensiones, que el análisis sincrónico podría (de hecho, puede) socavar corrosivamente. «La verdad sincrónica (en ciertos casos) parece ser la negación de la verdad diacrónica, y viendo las cosas superficialmente, se le ocurrirá a alguien que hay que elegir entre ambas; no es necesario; cada verdad subsiste sin excluir a la otra», puntualiza Saussure, poniendo de manifiesto —Mounin lo percibe claramente— que no se trata de una dicotomía metafísica, sino de jerarquía científica, operatoria.

La aceptación de ese binomio sincronia-diacronia lleva a Saussure a reconsiderar la ubicación correspondiente al lenguaje como ciencia. Piensa que, en general, las ciencias, si aspiran a un conocimiento racional, deben someter sus conocimientos, sus investigaciones, a un eje de coordenadas cartesianas, con un *eje de simultaneidades* (AB), «que concierne a las relaciones entre cosas existentes, de donde está excluida toda intervención del tiempo», y un segundo *eje de sucesiones* (CD),



«en el cual nunca se puede considerar más que una cosa cada vez, pero donde están situadas todas las cosas del primer eje, con sus cambios respectivos».

El relego de la historicidad a un lugar no preponderante, que los estructuralistas, grandes deudores de Saussure, han asumido con todas sus consecuencias, les ha reportado la reprobación de las ortodoxias de otra importante corriente de pensamiento: el marxismo. Discrepancias que, dado el carácter urgente de esta breve nota, no podemos resumir aquí. Aunque opinamos son más aparentes que reales, puro juego de artificios alentados desde capillas cerradas, cenáculos de dogmáticos, ya que el nuevo marxismo respeta, y se fructifica, con la actividad estructuralista, y estamos recordando a Althusser y Godelier.

El hecho fundamental de las divergencias entre la historicidad marxista y la diacronia estructuralista es que unos poseen una visión, diga-

mos romántica —séanos perdonada la frivolidad— de la dialéctica histórica, y los otros estiman que la gran revolución copernicana en el ámbito de los estudios del hombre, con palabras de Lévi-Strauss, nace con Saussure, «por haber enseñado que la lengua no es tanto propiedad del hombre, como éste propiedad de la lengua». En cualquier caso, el estructuralismo no es todavía una doctrina cerrada, con un ideario explícito y, como consecuencia, susceptible de suministrar respuestas concretas a problemas de cualquier tipo. Barthes ha insistido en varias ocasiones (véanse sus *Ensayos críticos*) en el hecho de que el estructuralismo es, de momento, sólo una actividad ejercida por una serie de investigadores que trabajan en distintos campos del conocimiento y que, personalmente, con frecuencia tienen opiniones discrepantes de conflictos o situaciones más o menos alejados de la ciencia en la que trabajan. En una de las entrevistas que integran el segundo de los libros que motivan esta nota, Lévi-Strauss hace unas afirmaciones que clarifican esta imposibilidad racional de responder, apresuradamente, a cualquier tipo de solicitudes:

> Mire, creo que el problema estriba en descubrir lo que en francés llamamos *verités premières*. Por *verités premières* nosotros entendemos dos cosas: por un lado, las banalidades, las insulseces, como en la expresión *il pleut des verités premières*, y por otro lado, las «primeras verdades». Ahora bien, tomando las metáforas más corrientes de nuestra civilización, en el sentido mismo en que se nos escapan, y poniéndolas al lado de una experiencia exótica, llegamos a extraer un sentido más profundo del que de otro modo podríamos llegar a ser conscientes.

Los estructuralistas no «pueden» responder como tales a numerosas cuestiones porque su investigación de la realidad no termina en la mera recogida estadística de palabras o de hechos, porque su honestidad científica les impide formular apresuradas conclusiones. Y aquí la controversia se manifiesta a flor de piel, más por nuestra incapacidad de síntesis que por otras razones, ya que si bien los trabajos estructuralistas se esfuerzan en descubrir relaciones subterráneas, y su labor es un poco la de «arqueólogos del conocimiento», «etnólogos de la ciencia», que buscan la afloración de leyes internas, las violencias de sus adversarios, con ser brillantes en ocasiones, sitúan la discusión a distintos niveles, imposibilitando el diálogo. Citamos la respuesta de Lévi-Strauss a una ofensiva antiestructuralista bastante conocida, la de Umberto Eco, y uno de sus libros, donde se muestra claramente esa imposibilidad de diálogo:

> Hay un libro muy notable de un compatriota suyo, *Opera aperta*, en el que precisamente se defiende una fórmula que no puedo aceptar. LO QUE HACE QUE UNA OBRA SEA UNA OBRA, NO ES EL HECHO DE QUE SEA

ABIERTA, SINO EL DE QUE SEA CERRADA (las versalitas son nuestras). Una obra es un objeto con propiedades precisas que el análisis debe individualizar y que puede ser definida enteramente basándose en estas propiedades. Cuando Jakobson y yo intentamos hacer el análisis de un soneto de Baudelaire, no lo tratamos como una «obra abierta», en la que podía encontrarse todo lo que en épocas sucesivas se había puesto dentro, sino como un objeto que una vez creado por el autor tenía una rigidez, por así decirlo, de cristal; por tal razón, nuestra función se reducía a descubrir sus propiedades.

Se aprecia palpablemente el viejo apego saussuriano a la sincronía y al estudio de la obra de arte en sus primeras raíces semiológicas. Apego que no comparten muchos ensayistas, no ya por su aceptación o no aceptación del método, sino por su manifiesta incapacidad crítica de discernir más allá de los manidos juicios de valor en torno a una tradición, frecuentemente falseada y manipulada con todo tipo de escamoteos, en beneficio de las corrientes a simpatizantes, tampoco siempre por razones literarias, al *establishment* cultural.

Las críticas más adversas, las repulsas más agrias, cómo no, las recibe el estructuralismo por parte de las filosofías idealistas, que, indudablemente, se encuentran imposibilitadas para la asimilación racional de teorías que se aparten de sus escolasticismos, tan desacreditados ya después de los trabajos de los analistas lógicos ingleses, sir Bertrand Rusell al frente, y los filósofos del Círculo de Viena, Carnap, Schlick, Neurath, Hann, etc. La deshumanización estructuralista ha asimilado mucho de esos autores, y, desde luego, bien poco tiene en común con las ideas estetizantes de Ortega; el estructuralismo, lógicamente, nace de la conceptualización científica de la realidad que las ciencias sociales, el psicoanálisis y la lingüística estructural impusieron avasalladoramente. Este proceso, este cambio de perpectivas, es localizable para su estudio en toda la gran literatura estructuralista, que saca al hombre de la hornacina privilegiada en que lo situó el siglo XIX, y con ser esta postura harto beneficiosa, en libros de divulgación como los que estamos reseñando no se estudia detenidamente, pese a la respuesta tajante de Michel Foucault a las preguntas de Paolo Caruso:

A partir del momento en que nos hemos dado cuenta de que todo conocimiento humano, toda existencia humana, toda vida humana y quizá incluso toda herencia biológica del hombre, están situados dentro de estructuras, es decir, dentro de un conjunto formal de elementos que obedecen a relaciones que pueden ser descritas por cualquiera, el hombre, por así decirlo, deja de ser el sujeto de sí mismo, de ser a la vez sujeto y objeto. Se descubre que lo que hace posible al hombre en el fondo es un conjunto de estructuras que, ciertamente, pueden pensar describir, pero de las que la conciencia soberana ya no es el sujeto. Esta reducción del hombre a las estructuras que lo circundan

es característica del pensamiento contemporáneo, en el que, por lo tanto, la ambigüedad del hombre, en cuanto sujeto y objeto, actualmente ya no parece ser una hipótesis fecunda, un tema de investigación fecundo.

Quizá el mayor atractivo de estas conversaciones sea la presentación en España de Jacques Lacan. Sus *Ecrits,* recientemente traducidos al castellano por Fondo de Cultura Económica de Méjico, son un libro de difícil lectura, y esta entrevista, con todos los riesgos de la mera aproximación periodística, podría servir como introducción sumaria al gran psicoanalista heterodoxo, que, en la actualidad, enseña en la Ecole Normale parisiense, durante muchos años ha desarrollado seminarios de todo tipo, y ha sido vetado para su ingreso en la Sociedad Internacional de Psicoanálisis por sus discrepancias, «categóricas y agresivas», con las teorías que propugnan los jerarcas de esa sociedad que, en ocasiones, ha llegado a abrirles sus puertas cariñosamente a discípulos de Lacan siempre que estuviesen dispuestos a traicionar alevosamente a su maestro.

Entre las primeras y más interesantes investigaciones de Lacan está la consideración de *la verdad* como un elemento más en una cadena simbólica interna, de una rigidez tal que el automatismo de repetición, *insistencia* de la cadena significante, no deja de ser, a nivel individual, más que pura incidencia imaginaria («lejos de representar lo esencial de nuestra experiencia») si no es para ser relacionada y orientada en torno a esa cadena simbólica, estructurada en su origen alrededor de objetos que, con el ulterior desarrollo de la cadena significante, se «pierden» en un fárrago de significantes que intentan ocultarse mutuamente. Pormenoriza:

A este objeto que se pierde lo llamo objeto «en minúscula», y en la praxis analítica interviene estructuralmente de una manera avasallante, porque un analista no puede dejar de dar una importancia «primaria» a lo que se llama la relación de objeto. Para dar una ilustración a quienes no hubieran oído hablar nunca de esto, podemos referirnos a un «objeto», el seno materno, que todo el mundo conoce, al menos vagamente, por su sentido, por lo que tiene de mórbido la misma utilización de la palabra «seno»; el seno hinchado, turgente, lleno de leche, al constituir un signo fantasmático, se valoriza más o menos eróticamente; y en cambio, por otra parte, esta valoración erótica del seno resulta bastante misteriosa, puesto que no se trata del seno materno, sino del seno en sí mismo; y digo que es «misteriosa», porque es un órgano que, después de todo, en su estética es poco aferrable para asumir un valor erótico particular. El análisis ha aclarado todo esto, al referirlo a algunas fases del desarrollo, al valor privilegiado que aquel objeto pudo adquirir para el sujeto en su fase infantil. Pero si nos referimos a otros objetos igualmente conocidos,

aunque menos agradables, todo el análisis de la estructura, es decir, de las constantes significantes en cuya base se encuentra la función (que es secundaria respecto a la estructura), todas las incidencias múltiples, repetitivas, que determinan que se recurra continuamente a este objeto, demuestran claramente que no se puede explicar en modo alguno su presencia verdaderamente dominante en la estructura subjetiva, atribuyéndole solamente un valor vinculado a la génesis. Hablar de fijación, como se hace en algunos sectores particularmente retrógrados del psicoanálisis, ya no es satisfactorio, porque se ha llegado a constatar que, sea cual fuere la importancia teórica que se atribuye a este concepto, según interesen más o menos las formulaciones teóricas (incluso en el caso de estar muy alejado de mi formulación teórica particular, que es calificada de estructuralista), la relación del objeto revela un valor tan prevalente, en forma consciente o inconsciente, que llega a demostrar la necesidad de este objeto. El cual, sin duda no es un objeto como los otros, y la dialéctica de la objetivación y de la objetividad, aunque siempre ha estado vinculada a la evolución del pensamiento filosófico, por sí sola no basta para explicarlo.

Esta generosa cita, creemos, vuelve a insistir en el carácter deshumanizado del estructuralismo, y amparada en el trabajo cotidiano de análisis clínicos efectuados por Lacan y sus discípulos, es una de tantas convulsiones que, por llevar las cosas al terreno literario, violenta las estructuras idealistas de la novela tradicional, desmintiendo, a través del análisis científico, toda la cadena de psicologismos tan gratos a los eunucos de la tradición.

En nuestro solar patrio, y admitiendo, elogiando, comprobando la beneficiosa función que cumplen trabajos como el de Eugenio Trías y su libro reciente *La filosofía y su sombra* (Seix-Barral), que está recibiendo una contraofensiva del silencio por parte de la prensa diaria (ofensiva, no podemos olvidarlo, aunque esto nos aparte del tema, que se hace extensiva a una obra tan fundamental como *La teoría de la sensibilidad,* de Xavier Rubert de Ventós, publicada por Ediciones Península), no queremos pensar que por insuficiencias de nuestros críticos, pese a todo y a la calurosa recepción que las nuevas promociones de ensayistas están concediendo al estructuralismo, no creemos en su permeabilidad en nuestras estructuras, aunque la consideraríamos saludablemente renovadora. — JUAN PEDRO QUIÑONERO *(Desengaño, 11. MADRID).*

BREVE RECUERDO DE EUGENIO DE CASTRO EN SU CENTENARIO

Era por el otoño y en Portugal había una paz serena y una guerra encendida en nuestra tierra; era por un otoño dorado y dulce cuando viniendo de un San Sebastián ya un poco metido en lluvias llegamos a Coimbra, donde venía a ser doctor «honoris causa» de su Universidad el maestro Eugenio d'Ors.

Una mañana clara y luminosa, desde el hotel subimos hacia el Jardín Botánico don Eugenio, el catedrático y bibliófilo Javier Lasso de la Vega y yo, en un grupo en que la distancia de edades ponía respeto pero también sincera amistad. Subimos hacia la parte alta de la ciudad. Sonaban las trompetas de un parque de bomberos voluntarios. A orillas del Jardín Botánico, hermoso y frondoso, estaba éste. Allí, a su vera, había una casa de color rosa, si no recuerdo mal, y ventanas cerradas.

No tengo notas a la vista y han pasado más de treinta años de aquella mañana lejana de un otoño perdido entre las nieblas de los recuerdos, un otoño de un tiempo que ya es pura historia, debe serlo al menos.

Ibamos de visita. De visita a un poeta gloria de las letras portuguesas, a Eugenio de Castro, que un 4 de marzo de 1869 había nacido en esta misma Coimbra adonde veníamos a rendirle visita de amistad sincera.

No voy, al margen de esta breve nota de una visita, a recordar de su quehacer poético. Su tarea poética fue larga y muchos libros nos ha dejado desde su primero, que ve la luz en 1890, al último, que apareció unos años antes de su muerte, acaecida en su Coimbra, en el año 1944, un día de un cálido agosto, un 17.

No vamos a recordar de su labor de profesor en la Universidad de Coimbra ni de su andar por el mundo en un peregrinaje de letras en el que se asoma a la Sorbona o al Ateneo madrileño, a tantas otras tribunas de fama del mundo que corre del nacer del siglo XX hasta los años que marca el treinta. Queremos ahora, en las fechas que señalan el año de su centenario, recordar al viejo poeta que entonces se acercaba a los setenta en unas horas de diálogo en que si cuatro éramos los interlocutores, dos, él y don Eugenio, que al día siguiente iba a leer su discurso de doctorado en Coimbra —Reynaldo dos Santos sería su padrino—, eran, bien puede afirmarse, los dialogantes.

Tenía la mente clara pero emocional el poeta portugués. Tenía los recuerdos vivos de la Salamanca salmanticense. Y fue don Miguel de

Unamuno el hombre que arrancó los más vivos y dulces recuerdos de Eugenio de Castro. El Unamuno de Salamanca, donde había ido varias veces el poeta, y el del Ateneo de Madrid, en donde un día había hablado. En el Ateneo preguntaba De Castro por su biblioteca, por su gran Aula Magna con sus butacas de rojo color y su estrado, por su galería de retratos.

Los Machado, que había conocido en Madrid, Antonio y Manuel. Pedía noticias suyas, noticias de sus vidas. Y D'Ors, con emoción, le contó las de la muerte en una pequeña villa de Francia de Antonio. Se lo contó despacio, pensando que De Castro iba a emocionarse, y de veras lo hizo. Un silencio fuerte y grave, prolongado, se hizo en la saleta.

Era, si mal no recuerdo, una sala con ventanas sobre la calle soleada. Una sala de recibir con un sofá y dos sillones. Había una mesa ancha con papeles y libros, una biblioteca al fondo. Libros de Víctor Hugo y a su lado don Ramón de Campoamor y don José María Gabriel y Galán.

Me atreví a interrumpir a los dos Eugenios. Le pregunté al portugués si conocía al extremeño. En Salamanca se habían encontrado, después se habían enviado algunos de sus libros.

Y aquellos libros de Gabriel y Galán y de Unamuno, de los Machado, estaban allí en aquel armario con tomos de la *Revue de Deux Mondes* y las firmas de los que un día habían hablado con él largamente de la poesía y de tantas cosas más.

Había un tema vivo en aquellos días: la guerra española, que sólo de un modo tangencial, al preguntar por los poetas, entró en el ruedo de la charla alrededor de unas copas de vino de Oporto. Una botella de cristal tallado y unas copas iguales sobre bandeja de plata que había traído una anciana sirviente. De el interior de la casa, sólo silencio; de fuera, las trompetas llamando al ejercicio a los bomberos.

Se esmaltaba de nuevos nombres la charla. De Juan Ramón y de los jóvenes. Para Eugenio de Castro su último poeta era Gerardo Diego, pero preguntaba, eso sí, por los modernos, por los de aquella hora, y don Eugenio le decía nombres: Dionisio Ridruejo, Rosales, Vivanco.

Le habló D'Ors al poeta portugués de venir a España a visitar la Academia Española, de la que era correspondiente. Sonreía con tristeza el vate de Coimbra. Don Eugenio, para romper la melancolía, le recitó algunos de sus versos, en un momento nuestro D'Ors vaciló y el Eugenio lusitano prosiguió el verso.

Los dos Eugenios se dieron un abrazo. A nosotros nos estrechó la mano con calor. Bajamos en silencio hacia el hotel. En la mano llevábamos ahora, con su firma enriquecida, una Guía de Coimbra que iba a ser fiel amiga de nuestro descubrimiento emocionado y feliz de la hermosa ciudad.—JUAN SAMPELAYO *(Zurbano, 57. MADRID).*

UNA FRASE DE GHELDERODE

Si mi memoria no se ha transformado definitivamente en un bufón, entonces, con toda certidumbre, fue Michel de Ghelderode quien opinó sañudamente que el secreto del arte reside en la crueldad. Si la idea del progreso, el talento de Robbe-Grillet, la buena disposición de las delegaciones en las conversaciones sobre desarme, la filosofía de Buda, el *Baudelaire* de Sartre y todos los penaltys de la historia, son discutibles, también lo es esa frase cruel que un incisivo dramaturgo belga cinceló un día, acaso con una sonrisa implacable como una suma. Discutible pero no totalmente falsa. Disponemos de obras de arte (por ejemplo, los libros de Antonio Machado) donde la crueldad es tan invisible como el bienestar de un ahorcado. Sin embargo, para comprobar que la crueldad amamanta numerosas obras de arte, no es necesario recurrir al marqués de Sade: disfrutamos de sádicos más económicos y con mayor habilidad para filtrarse por la censura argentina —único país de lengua castellana editor y a la vez incendiario del más bello libro de Henry Miller. Lo discutible es únicamente el conferir a la crueldad, en función a la obra de arte, naturaleza de categoría; al menos, de categoría única: en arte, es igualmente útil la tristeza. Ghelderode sería entonces, en esa frase lapidaria, además de un teórico complicado y sombrío, un esquemático. Pero hay desde luego ocasiones en que el planteamiento de un tema dentro de un contexto artístico se enriquece con el uso presente o previo de la crueldad. Cabe pensar que las puñaladas satíricas de Quevedo nos resultasen indiferentes si su escritura no estuviese asentada sobre una descomunal ambición literaria y política para la que el adjetivo «inmoral» resulta un eufemismo de señorita de compañía (en *Pasión y muerte del conde de Villamediana,* penetrante rastreo histórico de Luis Rosales recientemente publicado, el lector puede hallar, en frase de Rosales, la página más vil de la literatura en castellano. Esa página es de Quevedo. Sirvió para ensuciar la memoria de Villamediana. Hoy sirve para ensuciar la suya). Cabe pensar que algunos magníficos textos de Baudelaire, si éste no hubiese odiado a su padrastro,

no contendrían más temblor artístico que una receta de cocina. Cabe pensar que la bibliografía agotadora en torno al nebuloso Shakespeare sería menos desaforada si aquel enigmático rentista no hubiera abandonado a su mujer y a sus dos hijos a los veintinueve años de edad —una edad, tal vez, apropiada para la huida, año más, año menos—; acaso aquella crueldad le impulsó, mucho tiempo después, a través de las misteriosas operaciones de la conciencia, a desarrollar el carácter de Macbeth, Yago, Shylock y tantos otros memorables y complejos canallas cuya sorprendente concepción del mundo ha enriquecido la concepción del mundo de unos centenares de generaciones ávidas de saberlo todo —única forma de sed de saber respetablemente concebible—. Y acaso el marqués de Sade, honrado con tanta persecución y tanta amenaza, no hubiera dejado un tan notable testimonio de los desenfrenos de la razón en su curiosa relación con el placer si no se hubiera atrevido a ser, en efecto, y como respuesta a una sociedad entre demoníaca y exasperada, un desesperante endemoniado. Sin crueldad, tal vez Dante sería un chismoso imaginativo; Esquilo, un retórico ampuloso; Kafka, un mero funcionario de la angustia; Dostoiewsky, un endeble místico de la piedad o un apologista de la resignación; Baudelaire, una víctima del complejo de Edipo y de la sífilis; Rimbaud, un malcriado. Bienaventurados los artistas que puedan prescindir de la crueldad como instrumento para la elaboración de su obra. Es cierto que son y han sido numerosos. Es cierto también que la realidad no tiene un solo rostro. El mundo del arte, tampoco.

El mundo del arte debe tanto al Goya oscuro como al Chagal angélico. El mundo del arte debe tanto al Poe tenebroso como al sereno don Jorge Manrique. En arte, las criaturas con vocación de perfección, o de serenidad, o de víctima, se van entrecruzando con las que eligieron la crueldad, el azote o el salivazo. Siglo a siglo se configura un fresco en donde conviven los sacrificados y los verdugos, los equilibrados y los paranoicos, los escrupulosos y los degenerados, los sonrientes y los intolerables. Es una de las razones con las que se puede defender la vieja idea de que el arte es un reflejo dialéctico de la vida. Ambiciosos y presumiblemente exquisitos teóricos proponen que la realidad sea tomada como un reflejo de la literatura: no hay que ir tan lejos, pero tampoco conviene mitificar a la realidad, sino modificarla; por lo menos, desenmascararla. He aquí entonces cómo un cínico, un déspota, un asesino, concebidos dentro de una obra de arte, y en ocasiones sosteniéndola casi por entero, forman parte legítima del todo en que se nutren y contra el cual les place descargarse. Toda conciencia repugnante y toda situación agresiva que emergen de entre el contexto de una obra de arte resultan ser un testimonio y, por

cuanto desmontan una capa de la cebolla horrible de la realidad, un ademán al que habría que llamar ético, a falta de adjetivo más favorable. En un libro, un personaje que se parezca a un bicho no es nunca —si su bicheidad está bien expresada— menos que un boceto del universo, o de una de sus partes más tumefactas. ¿O vamos a aterrorizarnos ante la literatura de vampiros, nosotros, que podemos nombrar a nuestro siglo con nombres como Auschwitz, Hiroshima, Vietnam y, más módicamente, Budapest, Santo Domingo, Praga...? Sin duda, no falta en *este* mundo un inquisidor en ejercicio que llamaría salvajes a las reflexiones de Iván Karamazov: pues nuestro mundo es ancho y vario y todo cabe en él, excepto la sorpresa. Pero podemos prescindir de la opinión de ese tipo de lector, no sin advertir que en ella existe menos gazmoñería que impertinente astucia: astucia con la que pretende descargar su propia monstruosidad sobre Iván. Un Iván que, cuando abofetea el cadáver colgado de una viga de su hermano Smerdiacov, merece algo más que una repulsa o un aplauso: está pidiendo, quizá suplicando, una reflexión. Qué gran capacidad para mostrarnos el ajetreo de nuestra reflexión tiene el arte cruel. Qué fácilmente se comprende que la crueldad del arte es a la vez un reflejo y una agresión de y contra la crueldad universal. Qué bien se advierte que una charca es peligrosa porque su lodo fue convocando a las avispas. El arte cruel dispone, por lo pronto, de buen oído y lengua lúcida. Antonin Artaud, víctima de las dos guerras mundiales (o de las dos representaciones más perfectas de una eterna guerra mundial que se enfría a veces pero jamás se apaga), y padre, o por lo menos primogénito, del teatro de la crueldad, no es ni un loco ni un mártir, ni mucho menos un exagerado: es un lúcido. En arte, la crueldad no es un capricho ni una deformación: es una respuesta.

Qué bien *responden* casi todos los films de Buñuel, «el sordo de Lepanto», como ha acertado a definir algún afortunado bautista. Cuando en el *Diario de una camarera* muestra la avaricia económica y erótica de varias conciencias de una zona rural, cómo nos obliga este aragonés a desmitificar esa poesía insufrible que, a falta de otra crueldad más decente, comete la de una fatigosa mitificación moral del campesino; y cómo, paralelamente, nos obliga a buscar las causas de ese desenfreno moral: y he aquí que la crueldad de esos personajes —la avaricia de realidad de este artista— nos impone un útil ejercicio: el de la creación de una moral que no consienta el desarrollo de la crueldad. Deducción: también los caminos de las imágenes de la crueldad son inescrutables. Hay otro portentoso cruel: Juan Carlos Onetti. Imposible —para mí, aquí y ahora— el atrevimiento de llevar a cabo un estudio mediante el cual se muestre la voluminosa can-

tidad de reflexión que concita toda la crueldad recogida en y devuelta por sus libros. Imposible —para mí, aquí y ahora— renunciar a definir *El infierno tan temido* como uno de los relatos más grandes de la historia de la literatura. En otra ocasión y en estas mismas páginas he mencionado ese relato en el que una mujer va enviando, con una frecuencia progresiva ferozmente meticulosa, fotografías a su ex marido: en esas fotografías no sólo aparece desnuda, sino también acompañada por otros hombres y en posiciones o actitudes cada vez más vertiginosas, vengativas y destructoras. Vengativas, pues se trata de una venganza: hace tiempo, ella amó unas horas a otro hombre; tras contárselo a su marido, éste le exigió que volviera a narrarlo, pero esta vez desnuda, mientras él la mira silencioso, condenando a ella y a todas las mujeres del mundo con su aterradora impavidez. Venganza por venganza. Ahora, ella se propone destruir al corresponsable de su destrucción: la última fotografía —última porque el ex marido decide, al suicidarse, no tolerar, tal vez no provocar, la siguiente—, llega dentro de un sobre en el que brama la dirección del colegio en que estudia la hija de ese hombre: es esa niña quien abre ese envío. Y, geológicamente, sobreviene la destrucción. Onetti nunca nos ha contado cómo se desmenuzó más tarde esa mujer enloquecida por la humillación y la venganza: desea que lo deduzcamos nosotros. Y que deduzcamos algo más: una falta concreta de misericordia puede desencadenar un terremoto. O también: mientras me niego a comprender, estoy rompiendo el mundo. Aquí, la crueldad sirve a una maravillosa parábola moral.

No, por supuesto: estas líneas no pretenden estimular la crueldad en el arte, ni siquiera justificarla. ¿Qué derecho tendría yo a ejercer el paternalismo de una justificación? Pero también, ¿qué derecho tiene nadie a condenar el arte cruel? Menos derecho aún tienen aquellos que codifican sus repulsas y las ponen en funcionamiento por medio de la fuerza. Cuando los funcionarios soviéticos condenan a Kafka mientras dejan caer sus obuses en Budapest o se niegan a permitir la traducción de las obras de Genet mientras ocupan el país checo, ¿vamos a acompañarlos en la repulsa de esos dos artistas? ¿Por qué? Cuando los funcionarios yanquis prohíben la difusión de los libros de Henry Miller y más tarde arrojan napalm y bombas de fragmentación contra unos adversarios más socorridos de coraje que de armas exóticas, ¿vamos a escupir a los ojos de ese novelista al que le disgusta no hacer el amor? Seamos un poco más coherentes. Hay una honda correspondencia entre la virulencia de las artes y la esquizofrenia de la realidad. Quizá la prueba de que el mundo jamás ha sido merecedor de un alto elogio esté en esa voluminosa herencia de arte

cruel que siglo tras siglo ha motivado y concitado. Se ha dicho que el artista es la parte más acusadora de la conciencia de una época. Quizá debería decirse el *artista cruel.* Si es cierto que la crueldad no es otra cosa que una agresiva variante del miedo, ¿por qué no admitir de una vez que es en las causas que motivan el miedo donde se encuentra la suprema agresión? En una época en la que leer la Prensa, con cierta sensibilidad, presupone una pesadilla, en una época sucia de amenaza atómica, de concretas guerras y de insensato orgullo armado, en una época en que los pactos internacionales parecen firmarse con el exclusivo propósito de incumplirlos en cada una de sus cláusulas, en una época tan exasperada y tan cínica, el Leaving Theatre, el resurgimiento del pavor expresivo de Artaud, la pintura de la descomposición de las figuras y aun de las formas, la literatura de la agonía (enhorabuena esta vez a los académicos suecos por el reconocimiento de Becket), y la música enervante, agresiva y gimiente, sin destino ni tradición, no son sólo fenómenos artísticos: son fenómenos verdaderamente sociales. Cada artista tiene la desazón de alcanzar a ser un Bosco, un Sade, un Goya de la época negra. Los poseedores de una pituitaria delicada pueden procurar creer que Poe, Lovecraft, Stevenson son escritores del pasado, susceptibles de ser amortajados en ediciones de cantos de oro. A mi modesto y reverente parecer, se equivocan o lo pretenden. La reactualización de la literatura de terror, fenómeno literario —social— al que nuestro momento asiste, no es casual. Vivimos —qué eufemismo— un tiempo abominable. Pero no desaparecerá en el futuro sin su corrosivo epitafio. — FÉLIX GRANDE *(Alenza, 8. MADRID).*

Sección Bibliográfica

RELACIONES HISTORICAS ENTRE GRIEGOS Y ESPAÑOLES

El señor Hassiotis, que ha trabajado con provecho en los archivos españoles, presenta en este librito, originalmente una conferencia en Atenas (1), una ojeada de conjunto al tema de las relaciones entre España y los griegos a lo largo de la Edad Moderna.

En este campo es aún mucho lo que se ignora, y como un punto de partida ofrece Hassiotis referencias muy completas a la bibliografía anterior, publicada tanto en Grecia como en España y en otros países. Así tenemos un resumen de cuanto ahora se sabe, y a la vez un índice de cuestiones que esperan aún al investigador.

Para nosotros es muy interesante el punto de vista de un historiador griego, que contempla nuestra historia de acuerdo con la periodización de la suya. Nosotros, si coincidiríamos en ver en la tensión con que en los reinos españoles se siguió la caída de Constantinopla un antecedente lógico del interés posterior de Carlos V y Felipe II en los oprimidos cristianos de Oriente, tenderíamos a ver una interrupción o corte en los siglos siguientes, y no estamos acostumbrados a que el acuerdo de Carlos III con los turcos en 1782 (que viene a ser una ampliación del que ya había realizado como rey de Nápoles antes) sea considerado cierre de un estado de guerra, que a diferencia de lo que sucedió con otros estados de la Europa moderna, no se había interrumpido jamás (2). Menos todavía nos parecen una continuación de estas antiguas relaciones los españoles liberales que aparecen entre los filhelenos de la guerra de la independencia griega.

Y sin embargo para un historiador griego, que bajo el nombre de turcocracia o dominación turca engloba en una unidad desde antes

(1) I. K. HASSIOTIS (KHASIOTES): *Skhéseis hellénon kaì hispanôn stà khróniatês turkokratías,* Salónica, 1969 (Relaciones de griegos y españoles en los años de la dominación turca).

(2) «España —dice Hassiotis (p. 2)— se mantuvo como único enemigo del imperio otomano desde la caída de Constantinopla hasta casi el final del siglo XVIII, y, si no me equivoco, fue la única gran potencia europea que no tuvo con la Sublime Puerta relaciones diplomáticas estables y abiertas durante estos tres siglos.»

del fin de nuestra Edad Media hasta ya entrada nuestra época contemporánea, la continuidad en las relaciones entre la más oriental y la más occidental de las penínsulas mediterráneas es evidente.

Dar una idea del contenido de este libro viene a ser lo mismo que hacer un índice de temas para investigar. I. K. Hassiotis es, en cierto modo, un continuador del gran historiador Miguel Th. Láscaris, desaparecido en plena madurez, y cuando después de explorar la historia moderna de Grecia en sus relaciones con los países balkánicos se había orientado hacia el tema de las relaciones con España (3). En plena juventud ha emprendido Hassiotis la exploración de este desconocido tema, tanto en el Archivo de Simancas como en el Histórico Nacional y en el del Ministerio de Asuntos Exteriores.

La reducción en los horizontes de nuestra cultura, iniciada desde los recelos y prohibiciones de tiempo de Felipe II, y acentuada naturalmente con la pérdida de los intereses de una gran potencia política y militar, se ha traducido en falta de curiosidad por los puntos de vista no españoles en nuestra misma historia y en abandono de campos en que la política española era activa en tiempo de los Austrias, y aun después. Nuestra cultura, tantas veces provinciana y centrada en el desconocimiento de lo que está más allá de nuestras fronteras o de los mundos culturales más vecinos y accesibles, lo ha sido muy especialmente en manos de los historiadores.

Hassiotis comienza por oscuras relaciones en la época bizantina, a veces personificadas en princesas griegas que se casan en Occidente, a veces perceptibles en influencias artísticas. La caída de Constantinopla provoca en España un general movimiento de interés hacia los cristianos del destruido imperio. Que ello ocurriera en Aragón, especialmente en la corte napolitana de Alfonso V, no tiene nada de sorprendente, pero Hassiotis en Simancas ha descubierto por ejemplo la presencia de refugiados de Eubea en Toledo y en Valladolid ya en 1480.

La enemistad de la España de los Austrias con los musulmanes, y especialmente con los turcos, tenía que despertar las esperanzas de que Carlos V o Felipe II pudieran ser los liberadores de los cristianos de Oriente. Naturalmente que la dura realidad del excesivo número de empresas que absorbían la atención y los medios de aquellos monarcas y la complicada política de los venecianos, con su comercio

(3) Precisamente me animó el profesor Láscaris, y me ayudó con su conocimiento del tema a publicar algunos documentos que encontré en Simancas sobre relaciones de griegos con Felipe II. Véase *Bol. de la R. Acad. de la Historia*, 142 (1958), pp. 343 y ss. Allí recogí la bibliografía sobre el tema. En *Revista de Occidente*, núm. 66 (1968), pp. 355 y ss., di cuenta de otros estudios de Hassiotis sobre personajes eclesiásticos griegos en relación con España.

de Levante y sus continuas guerras y paces con los turcos, impidieron por ejemplo que el triunfo de Lepanto tuviera consecuencias en aquellos territorios.

En los archivos se hallan huellas de estas esperanzas y desilusiones, y en el librito de Hassiotis se encuentra el lector con referencias a ellas.

Hassiotis apunta en todas las direcciones en que hubo relaciones entre griegos y españoles: desfilan en su relación copistas de manuscritos y agentes en los dominios turcos, eclesiásticos que se refugian en los dominios españoles y soldados españoles que combaten en los castillos del Peloponeso bajo Carlos V, griegos que acompañan a los conquistadores en sus más remotas aventuras, como aquel Juan de Fuca que da su nombre al estrecho de Vancouver, en las costas del Canadá al Pacífico ya en 1572, y escritores que tuvieron curiosidad por la Grecia dominada, como el ignoto autor del *Viaje de Turquía.* Son muchos los temas que aguardan al investigador sin prisa que busque los documentos y siga luego las pistas que ellos indiquen. Los estradiotas griegos son un instrumento en la dominación de Nápoles, y uno de ellos, Manuel Sebastos, de Monembasia, llega a teniente general de maestre de campo bajo Felipe IV. Y en cuanto al Greco se sabe que no era el único griego en la imperial Toledo.

Las ilusiones de liberación se convertían a veces en corona de martirio para obispos como Germano de Patras, mientras que las armadas españolas cruzaban una vez y otra en vano por delante de las islas y promontorios de Grecia.

Nueva, me parece, es para los historiadores españoles la visión de las relaciones posteriores, a partir de Carlos III. Fue el rey ilustrado el que hizo, ya en Nápoles, antes de ceñir la corona de España, los primeros acuerdos con la corte otomana (1740), por los que el comerciante local Demetrio Manolakis era nombrado cónsul en Patras. Una consecuencia de estas relaciones, que se continúan con cónsules de Nápoles en Cefalonia y en Epiro, es, ya en los comienzos del siglo XIX el cónsul de España en Zante Stéfano Messalás. Floridablanca se había interesado por las relaciones comerciales con los países del imperio turco, y la marina había emprendido estudios sobre las posibilidades de navegación.

Sigue luego la relación con el estado independiente que surge a comienzos de siglo con el estado de las islas jonias, en el que el abuelo del patriota y escritor griego Mavilis, Lorenzo Mabili de Bouligny fue cónsul de España, y en calidad de tal comunicó a Madrid informes diplomáticos cada vez más entusiastas en favor de la independencia del país.

Así se enlaza el viejo interés de la España católica de los Felipes y de la España ilustrada de Floridablanca con la simpatía romántica de los combatientes que fueron a la guerra de la independencia griega y con los poetas que celebraron, de Eugenio de Ochoa y Martínez de la Rosa a Núñez de Arce, el heroico país que buscaba de nuevo su existencia nacional. Y era un comerciante griego establecido en Barcelona en la era romántica, Demetrio Carolo, de Quíos, el que al enseñar su lengua a Bergnes de las Casas iniciaba la escuela de helenistas de Barcelona, que siempre se interesó por la Grecia moderna y que con Rubió y Lluch estudió las antiguas relaciones catalano-aragonesas con los países bizantinos.

Tan completa y continua es la relación entre España y los griegos, y tantos puntos interesantes pueden estudiarse en ella a lo largo de los siglos. Por su visión general y su incitante panorama debemos estar agradecidos al joven historiador griego señor Hassiotis.—ANTONIO TOVAR *(Mohlstr. 54.-74 TÜBINGEN. Alemania).*

JOSÉ LUIS PRADO NOGUEIRA: *La rana.* Colec. Arbolé. Editorial Oriens. Madrid, 1969.

Con su anterior poema, *La carta,* José Luis Prado Nogueira se confirmó, al menos ante nuestros ojos, como un destacadísimo poeta. Ahora, hemos elegido su nuevo poema *La rana* para intentar llenar unas hojas de crítica incomprometida y espontánea. Quiero hacer hincapié en estas adjetivaciones y en función de todo cuanto ahora va a seguir.

Recuerdo que, al escribir aquellas notas, decía: A veces el son agrio y desesperanzado matiza un léxico feísta, como fiel decorado de esa conciencia de la frustración: *algo larvado y mísero, el asno aletargado del silencio, su cadavérica eternidad, bajo tus posaderas, las destiladas suculencias de Onán, tu coche vomitaba, otro gusano que no sabrá escribir cartas ni poemas,* etc. Y seguidamente explicaba: estos significados de abyección, frecuentes en el libro, originan las tensiones morales que van, desde la luz perdida y la vida negada, hacia esa esperanza de aprisionar por un momento lo más fugaz de la existencia, etc.

Más tarde, en la revista de poesía exterior *La píldora,* Pedro Gimferrer criticaba muy positivamente este libro, con un franco entusiasmo e interés, aunque argüía: *tan sólo cabría pedirle a veces —espero*

que no se tome esta observación por estetizante— una más exigente depuración en el repertorio de léxico e imagen, aunque, como ha notado Soto Vergés, los pasajes que suscitan este comentario pueden muy bien obedecer a un deliberado propósito feísta, pues la tensión antagónica pureza-abyección es fundamental en el libro, y debía hallar semejante correspondencia expresiva.

Yo me siento muy compensado de que Pedro Guimferrer haya coincidido en mi consideración sobre la alta calidad poética de *La carta,* de que haya apoyado sus consideraciones indicadas más arriba sobre mis acotaciones de léxico *abyecto* y, finalmente, de que participe en mi opinión sobre la tensión significante de los tales términos. Me siento también responsable de mis anteriores criterios —ahora contrastados inteligentemente— y debido a ello quiero abrir un diálogo sobre la identidad poética de Prado Nogueira.

No estoy de acuerdo, *cordialmente* por supuesto, con Pedro Gimferrer en cuanto a su deseo crítico de una más exigente depuración, a veces, en el repertorio de léxico e imagen. No es justo. Veamos: si el propósito feísta —incubado de una intención moralizante— hace brotar un léxico feísta, dicho léxico es válido en su finalidad. A partir de dicha intención, el léxico feísta de *La carta* nada tiene que temer a cualquier crítica capaz. Veamos nuevamente: históricamente, dicho léxico feísta tiene su más ilustre precedente inmediato en *Hijos de la ira,* de Dámaso Alonso. Sin embargo, y a pesar de los notables méritos que concurren al enjuiciamiento histórico-social de este poema, la problemática anestética de los vocablos —no hay palabra fea ni bella, sino significados válidos o no, en un sentido ético— ya había sido resuelta *muy brillantemente* por el poema magistral de García Lorca *Poeta en Nueva York,* libro hermoso el cual parecen conocer muy bien los jóvenes poetas, incluido mi amigo Pedro Gimferrer. En resumidas cuentas, en la zona del *feísmo léxico* —y pido, de una vez por todas, perdón por la expresión—, después de *Poeta en Nueva York* no ha sucedido nada nuevo. Entre otras cosas porque este poema es una pieza casi única —contemos también con *Sobre los ángeles,* de Rafael Alberti— en el fenómeno surrealista español y, sobre todo, porque ni este surrealismo ni este García Lorca han sido superados hasta ahora en un sentido léxico. Así, pues, y bajo los términos enunciados, las fealdades léxicas de Prado Nogueira, si no son innovadoras en un sentido intrínseco (si no hay depuración en su lenguaje o en su imagen), sí, en cambio, son nuevas en cuanto a su resolución. Lejos del surrealismo, hay en Prado Nogueira un método discursivo realista que, aunque participando de ciertas claves líricas de origen simbolista, implica una poetización de lo real *muy próximo* que, en la obra

Poeta en Nueva York, siguiendo nuestro ejemplo, es muy distinta a esa poetización de *lo remoto.* La entelequia moral de García Lorca viene a constituir un orbe equilibrado, efectivo a nivel de un esteta. Pero, y a pesar de la admirada grandeza de Federico García Lorca, todo su repertorio de léxico e imágenes nos suena ahora ya a tamboril maestro. Lo que quiere decir que la retórica también tiene sus peligros.

En resumidas cuentas, a Prado Nogueira se le puede pedir más depuración de léxico e imagen, igual que a todos se nos puede pedir el ser adelantados, el ser líderes, pero en cuanto a la paupérrima situación de la expresividad y de la poesía española actual, Prado Nogueira *cumple.* Y atravesamos una etapa en la que *cumplir* ya basta. Su feísmo léxico —pensamos que es sincero— viene a llenar un hueco de forma muy valiosa. Porque su poesía, provinente de los estratos más típicamente alienados y burgueses, se revuelve moralmente, se torna látigo feraz y descubre y denuncia numerosos sectores de la vida española. Dentro de las circunstancias, el tratamiento estético de la inmediata realidad, en el libro *La carta,* supone por ahora la mejor lección, en el plano de los últimos años.

Creemos que ya es hora que anunciemos *La rana* como la continuación y hasta confirmación de una postura ética, cada vez más agria y desgarradora, cada vez más sincera. Creemos también que, junto al anterior poema, éste que nos ocupa está ya en el recodo de la vida de un hombre en donde lo que importa, si acaso importa algo, es gritar la verdad:

Y, sin embargo, aquí estoy haciendo poemas
éticos,
confesiones, declaraciones de principios.
¡Cuánto el hombre que soy, de légamo y tristeza,
ha demorado abrir ese portillo de luz, hacer saltar
el dulce gemido en la bisagra!
Ahora ya ha atardecido. Acaso ya mi canto, en
adelante,
no sea sino el croar de la rana en el fangal.

(Poema «Estación de mercancías», p. 104.)

Aquí tenemos la explicación del título del libro. Acaso *croar* no sea la más bella especie de canto. Pero parece lógico, habida cuenta de que quien así ha cantado se encuentra en un fangal —y lo sabe—, lugar más propio de ranas y alimañas que de canoras aves. ¿Acaso sea más congruente el rebuzno retórico de quienes andan por los pastos y flores de los regimentales vergeles babilónicos?

Este canto no es órfico, en el sentido usual de la palabra. Sino do-

lido y experimentado. No nos encontramos ante una invención, pues las palabras de estos textos poéticos están escritas de verdad, con renuncia de oficios y de gratuidades expresivas. Proceden de un material histórico, etopéyico, al cual estorban las lindezas y galas de la lengua. A la tensión existencial le sobran liras y marimbas, tan sólo necesita cuerdas, nervios vocales:

No sé cuánto duraré, cuánto aún la fluida lepra
respetará mis huesos.
Pero mientras tenga boca hablaré.
Hablaré para odiar y odiarme sin medida.
Hablaré para bendecir la vida que yo mismo he
vulnerado.

(Poema «Las cuatro patrias», p. 15.)

Una gran pasión por la vida, acaso no correspondida por la vida misma. Acaso correspondida solamente por la muerte. Con tono confesional y humilde, tan sólo comparable a esas charlas sencillas de novios provincianos, cogidos de la mano, en un café, un alma se relata y nos relata, nos dice con ternura y miseria, con nostalgia y tristeza, la gran mentira de las vidas: *El otoño es ciudadano y melancólico, vulgar. / En él nos reconocemos. Todos / nos volvemos a ver como somos en verdad, / inmóviles titiriteros fatigados, sonrientes, conniventes, / implicados, cómplices. A qué hablar de otros lugares. Aquí —¿recuerda?— / con vestidos y con palabras amparamos nuestra desnudez, / nos contagiamos el gracioso fracaso de vivir.* (Poema «Teresa», p. 76.)

La frustración vital parece ser una coordenada de esta obra, de este poeta que desprecia las palabras bellas, aun cuando la belleza discursiva se imponga sobre el léxico feísta. Este fenómeno confiere a los poemas de Prado Nogueira una tonalidad excepcional, que participa de cierto malevolismo literario, aun cuando sumergido en las aguas contemplativas, dulces, humanísimas de un lirismo ejemplar.

Quizá sea prematuro situar la poesía de José Luis Prado Nogueira, clasificarla en el contexto general de la poesía española contemporánea. De todos modos, se observa un interés —si no muy extenso, sí muy calificado— hacia ella en las esferas más inteligentes de nuestra poesía. En la revista *Cuadernos para el diálogo* (núm. XIV extraordinario: 30 años de literatura. Narrativa y poesía española, 1939-1969), leemos: *José Luis Prado, uno de los poetas más vigorosos y de una circulación aberrantemente restringida en proporción a su tamaño (...) Prado es de un dramatismo denso y avasallador. En pocos poetas españoles se advierte como en él lo que cuesta escribir. Su lenguaje es de una gran riqueza, en el que la expresividad y la contención se*

ponen al servicio de una problemática ensordecedoramente sufrida y analizada. El demuestra el hecho de que la desesperación es también una respuesta agresiva al tejido misterioso de sus causas. Tengo a Miserere *por uno de los poemas sobre la muerte más grandes de toda la lírica española* (Félix Grande: *Poesía en castellano. 1939-1969).*

Yo no estoy seguro, como Luis López Anglada nos dice en la solapa de este libro, de que *será, sin duda alguna, considerado como uno de los más trascendentes de este poeta.* No estoy seguro porque, sinceramente, *La rana* me parece, estilística y espiritualmente, un libro subsidiario de su anterior *La carta.* Si acaso, el libro que tenemos en las manos tiene el gran valor del testimonio, pues continúa y robustece una línea ideológica, una postura ética y un tratamiento del lenguaje. El léxico feísta acrece en su función moralizante, disonante:

Vosotros, certificados creyentes,
que le negáis aun las burbujas de vuestro placer,
sacerdotes de Onán que preferís derramar
en el estéril y apartado solar la fecundidad
deyectada.

(Poema «Gigia», p. 87.)

Por citar un ejemplo óptimo. Sí, decididamente, *La rana* me remite en muchos aspectos a ese otro poema magnífico titulado *La carta.* No importa porque, independientemente, este libro que ahora comento me parece otro poema bueno más de Prado Nogueira. Y no estamos tan sobrados de buenos poetas y de buenos libros como para que *La rana* pasase inadvertido.—RAFAEL SOTO VERGÉS *(Illescas, 504. MADRID).*

DOS LIBROS DE FERNANDO QUIÑONES

FERNANDO QUIÑONES: *Latinoamérica viva, antología.* Ediciones Sagitario. Colección Marginalia. Barcelona.

Quizá el mejor método para presentar una antología —y más una antología de estas características— sea la exposición escueta y simple de los mismos textos que la componen, porque si en algún momento se trata de justificar un hecho histórico, amplio y complicado como éste, en un «libro en que los brincos de asuntos, tierras, tiempos, autores e ideologías, un tanto caóticos, traten de dar una idea del también caótico, enorme mundo a que se refieren», el resultado, dejando

aparte la buena intención de Quiñones, no es muy positivo ya que ni el prólogo ni los temas, desordenadamente presentados y como a boleo de un capricho sentimental, observan un esfuerzo racional para intentar dilucidar ese caos. Los trabajos seleccionados tienen una función por separado, mas juntos se entorpecen, no poseen la hilación que se requiere para, insisto, racionalizar y objetivizar una situación. Claro que si el antólogo rehuye del «plomazo eruditón e implacable» —única forma de analizar la erudita e implacable historia—, y lo ve con una «óptica española de hoy», los resultados no pueden ser esclarecedores, pues eso de «óptica española de hoy» —que será la óptica de Quiñones, claro— implica un subjetivismo condicionado al número de dioptrías.

El término latinoamericano, como todos los términos abstractos, es discutible. Los norteamericanos lo usan y por algo será. Si no se quiere decir hispanoamericano, por aquello de la «emancipación de los hijos» y teniendo en cuenta la presencia de Brasil, colonizado por portugueses, pudiera emplearse iberoamericano, ya que así se incluyen (Península Ibérica) los reinos de España y Portugal, si es ése el motivo por el que se plantea la cuestión. De todas formas, y a través de contactos directos con gente de allí, poco les importa a los centro-suramericanos lo que desde aquí se les quiera imponer, aun dando prioridad a razones de interés patrio.

Pablo Neruda encabeza la selección con un hermoso poema cósmico, pleno de calidades, en una añoranza de tierra virgen, personal y grande. Como siempre, confraterniza con los elementos para asumir el valor real de los motivos salvajes.

El profesor Carlos Alonso del Real hace una síntesis de la prehistoria americana, pero concretándose al momento en que llegaron los conquistadores. A base de apuntes, excesivamente rápidos para profundizar en el mundo de los indios, da cuentas de población, forma religioso-social de organizarse, medios de vida, de unas culturas sin esplendor y sin gloria, de un rescoldo funesto de lo que al parecer fue, al menos en algunos sectores. De este rescoldo —aunque no es demasiado de fiar, pues se cierra a lo que pudo ver y no vio por falta de conocimiento y análisis— habla Bernal Díaz del Castillo, soldado-cronista, en un fragmento de sus Jornadas Cortesianas en México. Un delicioso relato lleno de interés literario, además de darnos características muy importantes de aquellos que acompañaban a los conquistadores, incluso de éstos, como cuando Cortés pidió a Moctezuma suprimir los dioses indios a cambio de una imagen de Nuestra Señora. Significativo.

Después de *La periodización de la historia de América,* de Jaime

Delgado, en la que dice que la cultura americana es el resultado de la conjunción de lo hispano con lo indio (memorable afirmación), Quiñones incluye un trozo de la *Carta de Jamaica,* de Simón Bolívar, el bienintencionado, el visionario e idealista, pionero de la independencia y los proyectos unificadores de estados americanos, el único en este libro que sin ser historiador hace alusión a Quetzalcoalt. Porque lo verdaderamente curioso es que Fernando Quiñones se haya olvidado, o al menos no lo creyó oportuno, de incluir estudios sobre lo que es la base de la gran cultura, misteriosa todavía en mucha parte, americana. Cortés, a pesar de todo, advirtió que los aztecas «eran tan civilizados como los españoles». Mas los aztecas procedían de una civilización más desarrollada: los toltecas (pirámides del Sol, Teotihuacán y Cholula), que a su vez derivaban de otra más elevada: los mayas (restos de altares, estatuas, etc., en Honduras y Guatemala, que los misioneros se apresuraron a destruir, ya cuando estas culturas se hallaban en franca decadencia o casi muertas). Raymond Cartier afirma que la ciencia de los mayas sobrepasa a la de los griegos y romanos, encontrando analogías con Egipto y la India.

Borges y Mariano Picón Salas, estilistas, hacen sendas recreaciones literarias de las revoluciones, pólvora, llanos y coroneles. Y José Coronel Urtecho un *Elogio de la cocina nicaragüense.*

La Iglesia Católica en América Latina, su proceso, su influencia en las distintas posiciones de los gobiernos, su labor, su postura de recelo ante ciertas manifestaciones progresistas y, en otros casos, su progresismo ante fórmulas estancadas, es un consciente y documentado trabajo de Eduardo Payssé González, quizá el más responsablemente serio que se incluya en esta antología.

El novelista Ernesto Sábato escribe un bello artículo intelectualista-conciliador sobre el tango, habiendo de tener en cuenta que se trata de una parcela muy reducida del extenso mundo folklórico «latinoamericano». Sin contar con México, Paraguay, Chile, etc., la verdadera música popular argentina —como todo el mundo sabe— no es precisamente el tango, sino aquella que viene de más allá con intérpretes como Atahualpa, Falú, Los Fronterizos, Dávalos... O bien, el tango pudiera significarse como actual expresión de un sector seudopopular y decadente.

Acaba la antología con un poema de Pablo Armando Fernández y tres documentos sobre revolución y reforma. Uno del prisionero de Camiri, Regis Debray (su defensa ante las autoridades bolivianas); otro de Alberto Ciria, con estadísticas, referente al problema agrario, problema del imperialismo, militarismo, relación iglesias-estados. Por

último, el de Elena de la Souchére, abogando por una independencia nacionalista y de razas.

Bien, repito que la intención de Fernando Quiñones, viajero en diferentes ocasiones por esas tierras, en permanente contacto con intelectuales, estudiantes, folkloristas suramericanos, ganador del premio del diario *La Nación,* de Buenos Aires, autor del libro de relatos *Historias de la Argentina* y colaborador en revistas y periódicos del otro lado del Atlántico, la intención, digo, el esfuerzo, es elogiable, mas los resultados no llegan a ser tan positivos, acordes con ese esfuerzo. Existe como un vacío: la falta de esquemas. Y la falta de esquemas para un conocimiento preciso y cronológico de este, ciertamente, caótico mundo latinoamericano.—J. M. V.

FERNANDO QUIÑONES: *Las crónicas de mar y tierra.* Colección El Bardo. Editorial Ciencia Nueva. Madrid.

Toda época tiene su fin. El anquilosamiento artístico, largo, monótono, repetitivo, invita a la pereza o, por el contrario, a la rebeldía definitiva y total. En cualquier momento puede romperse la cuerda y acabar de golpe con todos los supuestos venerados durante años. Esto está ocurriendo hoy y aquí. Mas no por desprecio a las fórmulas anteriores, sino por un nuevo entusiasmo, por afán naturalmente lógico de renovación y busca. Y es curioso porque como ya pasó con otras corrientes —por ejemplo, la del veintisiete, que partió del Siglo de Oro, con ingredientes del surrealismo de moda por entonces—, no se arranca de la generación inmediata anterior; se mira más allá, y quizá en este momento se beba en las composiciones medievales, en textos de los siglos XIV y XV, con añadidura, claro, de los maestros actuales, cuya sabia influencia ha despertado en el ánimo de la nueva generación poética española un deseo de encontrar —y ya están siendo hallados— nuevos caminos. Así, Pound, Eliot, S. J. Perse, trozos de Joyce, William Carlos Williams, y de alguna manera Cernuda y el último Aleixandre, son las voces que con más atención se han oído y han servido de punto de salida para lanzarse a la aventura. Y como dice uno de sus más destacados exponentes, Félix Grande: «el largo proceso de rehumanización de la poesía, que ha venido cumpliéndose desde pocos años después de la guerra civil hasta nuestros días, no será abandonado por el momento y sí revitalizado por las búsquedas de medios expresivos más capaces que los utilizados hasta ahora y por el propósito de dominar a fondo los ya existentes»; ... «investigación sobre nuevas fórmulas

expresivas, mediante las cuales la carga de rehumanización sea manifestada de un modo más eficaz y, en definitiva, más social».

Fernando Quiñones, gaditano, ha venido, a través de su obra anterior, trabajando y procurando este instante vivificador y ha llegado a *Las crónicas de mar y tierra.* Se han roto los prejuicios y se han desterrado las viejas retóricas. Hay un nuevo síntoma lleno de esperanzas y posibilidades. Se le da a la palabra su sitio, se la libera. El autor se hace responsable de esta palabra y la eleva o la destruye en un mundo que es propio, que él se fabrica, mas no individualizándolo; aportando una nueva concepción —quizá la cierta— subterránea y oculta de los hechos.

Si en el romanticismo se recrearon los romances medievales —Zorrilla o el Duque de Rivas—, tomándose de ellos la rima y el ambiente, Quiñones profundiza más, y por medio de un sistema de síntesis logra captar lo que era más difícil: el sabor, la calidad gustativa-sonora del lenguaje. La clave de este libro estriba en los matices, que, como en la música, van desarrollándose, disminuyendo, aumentando de tono. Es la palabra quintaesenciada con una finalidad narrativo-musical. Y digo música y musical —repitiendo— porque es a lo que más se parecen estas *Crónicas,* y se parecen no en sentido sinfónico, sino por una muy íntima percepción, por una capacidad especial del poeta para componer con las frases, valorizándolas y matizándolas.

José Hierro, poeta de la generación anterior a la de Quiñones, en el epílogo a *Las crónicas* hace un comentario sobre la posible identificación de este libro con la llamada, o mal llamada, poesía culturalista: «Una cosa es hallar la emoción inicial, el arranque del poema, en un texto impreso —o en un cuadro o en una obra musical—, y otra muy distinta tratar un poema, sea cual sea el punto de partida, con alusiones literarias.» Claro, culturalista podría ser Pound, cuyas alusiones es necesario conocer para comprender el significado total del poema. Y no sólo las citas, más o menos vagas, de versos chinos latinos, o del Mío Cid, sino nombres o referencias muy concretizadas en época y lugar, muy particularizadas, tanto es así que ni sus mismos críticos y comentaristas saben a quién o qué se refieren, y menos, naturalmente, el lector.

Que el libro de Fernando Quiñones es importante —no por la innovación solamente; también por la intención del esfuerzo—, ya se ha dicho. La semilla está echada. Por lo que se refiere al momento actual, habría que asumir esta nueva disposición, este nuevo rumbo para que al fin y al cabo todo concluya en un acercarse más a la raíz de las cosas y lograr una mayor realidad y belleza. Viejo tema.—José María Velázquez *(Alcalde López Casero, 7. MADRID).*

Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams, edited by John Esten Keller and Karl-Ludwig Selig, University of North Carolina, Studies in the Romance Languages and Literatures, number 59, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 197 pp.

Un grupo de amigos y discípulos del profesor Adams se ha reunido para ofrecerle este homenaje. El profesor Adams, que ha profesado largos años en la Universidad de La Carolina del Norte, en Chapel Hill, es figura bien conocida en el mundillo hispánico por sus libros de texto y sus trabajos sobre el teatro romántico. Son quince los artículos que aquí se juntan, de los cuales diez versan sobre el Siglo de Oro, y el resto, sobre lingüística, literatura hispanoamericana y literatura moderna.

Prosiguiendo por orden alfabético, he aquí los trabajos incluidos en estas páginas.

En primer lugar, *Origen y semántica de la palabra «chévere»,* de José Juan Arrom. *Chévere* es un americanismo que significa estupendo, fenómeno. Para Arrom esta palabra procede de Chièvres, caballero flamenco muy influyente con Carlos V. Bien es verdad que el autor no fundamenta la identificación de la psicología y costumbres de este personaje con el significado de la palabra, ni documenta ésta en España o en América en lo antiguo. La tesis es ingeniosa, pero no se prueba.

La presencia del culteranismo en el teatro posterior es bien conocida. James A. Castañeda, en *El impacto del Culteranismo en el teatro de la Edad de Oro,* viene a corroborarla con una serie de textos de Lope, Castillo Solórzano, Quevedo, Tirso, Moreto y Calderón. Hay que aclarar que estos textos no están influidos por Góngora, sino que son muestras de la reacción, casi siempre despectiva, que el gran poeta suscitó.

Al siglo xx nos traslada F. S. Escribano con su *Relección de los primeros párrafos de «Niebla» de Unamuno.* Después de una primera parte en que se nos indica el universalismo de los autores del 98 con textos de Baroja, Azorín y Ortega, el autor pasa a interpretar los cinco primeros párrafos de *Niebla;* en ellos ve Escribano un prólogo-síntesis de la novela, y concretamente la presencia del hombre en el primero, una teoría del conocimiento en el segundo, la escatología o destino del hombre en el tercero, una teoría de lo bello y de su antinomia lo pragmático en el siguiente y una teoría de lo fortuito en la vida del hombre en el último. Escribano, que emplea terminología filosófica sin

el requerido rigor, no llega a convencer a su lector, que se siente incómodo contemplando esta enorme voltereta de lo singular a lo universal.

Al Siglo de Oro volvemos de la mano de Otis H. Green en *Melancholy and Death in Cervantes,* quien trata de corregir la opinión de A. Castro sobre el sentido de la muerte de los personajes cervantinos. Para Castro, esta muerte es *post errorem:* Cervantes condena a muerte a aquellos personajes suyos que por error o falta pecan contra la naturaleza. Para Green, en cambio, las muertes cervantinas son *post melancholiam:* la muerte producida por una honda tristeza. Este trabajo es muy valioso porque el gran hispanista ha fichado todos los casos de muerte por tristeza en la obra de Cervantes, que son numerosos. Nos parece, con todo, que Green no invalida a Castro, sino que lo complementa, pues si él señala la *enfermedad* de que mueren estos personajes, Castro indica la *causa* por la que Cervantes los castiga.

Ruth Lee Kennedy, en *Attacks on Lope and his Theatre in 1617-1621,* continúa sus investigaciones sobre el mismo asunto. La señorita Kennedy presenta textos de Suárez de Figueroa, Manuel Valle de Moura, Liñán, Diego de Agreda, unos anónimos *Diálogos de las comedias,* y Alonso de Ribera, como muestras de los ataques que se dirigieron por aquellas fechas a la «comedia nueva». Trabajo útil éste porque aporta nuevos textos. Digamos que nos hubiera gustado ver hecha la distinción entre los ataques que se hacen al «arte nuevo» propugnado por Lope y los que se hacen a las costumbres y moralidad impuestas por el teatro, pues a veces nada tiene que ver básicamente la fórmula de Lope con lo segundo. El que todos estos textos, por otra parte, se concentren en un lustro, presenta bastante interés, aunque habrá que averiguar por qué ocurre así precisamente en esos años.

Sobre *Religious Hispanisms in American Indian Languages,* escribe Lawrence B. Kiddle un trabajo documentado. Después de limitar su estudio a *loanwords* y *loanblends,* Kiddle pasa a recordarnos el fondo social que hizo posible esta influencia de nuestra lengua en las indígenas, a lo que finalmente sigue la lista de palabras que hoy perviven en esas lenguas, y que son las siguientes: Dios, Virgen, Espíritu Santo, Cristo, cruz, diablo, bautismo y bautizar, comadre, compadre, María, Juan, ayuna y ayunar, fiesta, gloria, misa y domingo. La lectura de esta lista da en su esquematización más profundidad a nuestra visión sobre la influencia española en América que lo haría un volumen. Sturgis E. Leavitt toma la palabra a continuación para hablarnos sobre *Cracks in the Structure of Calderón's «El alcalde de Zalamea».* Leavitt admite la calidad de esta obra, pero encuentra defectos en ella. Los personajes de Mendo y Nuño, por ejemplo, podían haberse suprimido,

y al final del acto primero no se presenta ningún conflicto. Leavitt añade otros lunares, verbigracia, éstos: la indiferencia de Pedro Crespo a la elección de concejales; el que Juan hiera al capitán y no sea castigado por sus fieles; el que Isabel emplee un largo espacio en el acto tercero para contar su caso cuando unos versos hubieran bastado; el que no se precise la seriedad de la herida del capitán; la vaciedad de la escena en que Pedro Crespo solicita del capitán que se case con Isabel, y, en fin, la improbabilidad de que en un pueblecito como Zalamea exista el garrote.

An Unnoticed Complement to Concolorcorvo, firmado por John Kenneth Leslie, nos trae la agradable noticia de la existencia de un manuscrito en la Biblioteca Pública de la ciudad de Nueva York, cuyo título es *Viaje muy puntual y curioso de don Miguel de Santistevan: desde Lima a Caracas por tierra en 1740.* Este viaje, hecho y escrito antes que el de *Concolorcorvo,* complementa a éste en el sentido de que comienza donde el otro termina; la ruta de Montevideo a Lima la amplía ahora este manuscrito hasta Caracas. El profesor Leslie, que da un resumen detallado del relato, ha abierto nuestro apetito de leerlo, y sería de desear verlo impreso pronto. En principic el manuscrito de Santistevan parece de más interés que el de *Concolorcorvo,* que en su aislamiento ha gozado de un prestigio un tanto exagerado.

De las nueve comedias de Scarron —que es el Fletcher francés en cuanto que ambos saquean a fondo nuestro teatro—, ocho se sabe que poseen modelos españoles. Una de estas ocho es *Le Jodelet duelliste,* que Scarron imitó de Tirso y de Rojas Zorrilla, aunque siete escenas de ella no parecían tener modelos en España. En *The Spanish Sources of Paul Scarron's «Jodelet duelliste»,* que es el trabajo que sigue, el profesor Raymond R. MacCurdy demuestra que esas siete escenas provienen también de Rojas Zorrilla, concretamente de *No hay amigo para amigo.*

J. H. Parker vuelve a Lope en unas transparentes páginas sobre *Lope de Vega's, «Arte nuevo de hacer comedias»: Post-Centenary Reflections.* Parker comenta sobre los puntos más principales de este manifiesto lopesco: la mezcla de tragedia y comedia, las tres unidades, el número de actos, la verosimilitud, la variedad estrófica y métrica, el tema del honor y el entretener al público. Pasa luego Parker a hacer un resumen de los ataques dirigidos a Lope, a lo que sigue una exposición de la célebre defensa que de Lope hizo Tirso en *Los cigarrales* y los juicios encomiásticos de los críticos modernos sobre ella. Luego Parker nos expone los juicios negativos de Menéndez y Pelayo sobre el *Arte nuevo* y los favorables de Menéndez Pidal, que Parker trata de conciliar y que constituye lo más original de su trabajo. Destaquemos

lo siguiente: para Parker, los antecedentes de la fórmula lopesca se hallan en Italia, donde los dramaturgos expresaron deseos innovadores a pesar de su respeto por los clásicos. Esta opinión nos parece de valor, y, como Parker, creemos que una investigación a fondo de textos italianos explicaría cosas importantes de nuestra comedia. Parker termina con un resumen de lo que no es original en la fórmula de Lope y de lo que sí lo es.

Las páginas de Edwin B. Place sobre *Cervantes and the «Amadís»* ofrecen menos de lo que el título promete, sin que esto signifique otra cosa sino que se debía haber especificado más el título. Es de todos conocida la influencia de este libro de caballerías sobre el *Quijote,* que Place trata de ampliar aquí. Las ideas caballerescas de los libros I y II del *Amadís,* desechadas en parte por los continuadores e imitadores, forman parte de las motivaciones de Don Quijote, en quien también se aúnan los ideales renacentistas del cortesano y el concepto neoplatónico del amor. Place, sin embargo, se expresa con sorprendente vaguedad y no fundamenta a veces sus juicios. Nos parece este trabajo útil para los estudiosos del *Amadís,* que Place conoce muy bien, pero no tanto para los del *Quijote.*

Irving P. Rothberg estudia de seguida algunas influencias de epigramas griegos en la obra de Lope en el trabajo que titula *Some Baroque Reflections of the Greek Anthology in Lope de Vega,* señalando estas influencias en pasajes de *La Arcadia, Guzmán el Bravo* y un soneto; estos pasajes son una parte de los cincuenta que Rothberg ha recogido y que sería de desear diera pronto a conocer al público erudito. Son cuatro los temas que Rothberg estudia, todos tomados de la tradición epigramática, pero pasados por intermediarios latinos, como Ausonio y el moderno emblemista Alciato. Este trabajo, elaborado a fondo, presenta el interés de aportar nuevos conocimientos a los vínculos barrocos con la tradición clásica, que en Lope, nos parece, habrá que estudiar un día con demora y buen pulso.

Un buen conocedor de Galdós, William H. Shoemaker, publica unas páginas sobre *Cara y cruz de la novelística galdosiana,* que él basa en *Doña Perfecta* y *Misericordia,* de las que hace una comparación en lo que se parecen y en lo que se diferencian; son muchos los paralelismos que entresaca Shoemaker para ser posible resumirlos aquí. Es trabajo que deberá leer quien se interese por cualquiera de estas obras.

Gerald E. Wade, en *The Character of Don Juan of «El burlador de Sevilla»,* intenta el método descriptivo, esto es, una definición del personaje sin incluir juicios de valor. Wade sigue el texto con minuciosidad, y a través de él nos ofrece el pergeño de don Juan, sobre el que podrá elucubrar quien lo desee. El mérito de este trabajo está

en su riguroso método y en poner a nuestra disposición los datos del texto, que tan a menudo olvidan los que gustan de teorizar sobre la figura de Don Juan. Wade nos llama la atención también sobre la carencia de una edición adecuada de la comedia, la escasez de estudios sobre ella a pesar de su fama y, lo que es más extraño, la carencia de una monografía. Quien consulte la reciente *Bibliografía* de McCready sobre el teatro verá corroboradas las palabras de este profesor.

Un trabajo a todas luces excelente es el de Bruce W. Wardropper sobre *Calderon's Comedy and his Serious Sense of Life,* que cierra brillantemente la colección. Wardropper estudia su tema en *Casa con dos puertas, mala es de guardar,* comedia donde aparece la misma problemática que en sus obras serias, aunque por supuesto el tratamiento es diferente. Esta problemática es la siguiente: la concepción calderoniana del mundo como laberinto, las dudas sobre la realidad, el enigma de la propia identidad, el honor y los celos como rasgos infrahumanos, la misma concepción poética del universo según se puede ver en su imaginería, entre otras aproximaciones.

John Esten Keller y Karl-Ludwig Selig han presentado aquí una buena colección de trabajos, y ello hay que agradecérselo. Lástima que aparezcan tantas erratas en estas páginas, *avis rara,* en publicaciones estadounidenses.—RAFAEL OSUNA *(The University y North Carolina. GREENSBORU, North Carolina, 27412. USA).*

LUIS MONGUIÓ: *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos,* University of California Press (Berkeley and Los Angeles) y Editorial Castalia (Madrid), 1967.

Como la figura de que se ocupa, el libro interesa a la historia de la literatura, la educación y la política de varios países hispanos. Fue José Joaquín de Mora (Cádiz, 1783 - Madrid, 1864) un miembro de la última generación española de la Ilustración, como Blanco White y Alberto Lista, a quien le tocó vivir los difíciles tiempos del origen de la modernidad: la guerra contra Napoleón, el absolutismo de Fernando VII, la emancipación de las colonias, el albor de los regímenes liberales. Mora los vivió activa y apasionadamente, participando en ellos por la acción y el pensamiento, convirtiéndose en un personaje de gran interés, que merece sin duda mayor atención de la que hoy se le presta.

Sobre Mora existía una vieja biografía por Miguel Luis Amunáte-

gui, *Don José Joaquín de Mora* (1888). Su papel en la polémica con Juan Nicolás Bohl de Faber (1814-21), que marca el nacimiento del romanticismo español, había sido estudiado por Camille Pitollet en *La querélle calderonienne* (1909). Vicente Lloréns, en *Liberales y románticos* (1854), se había referido detalladamente a sus actividades en Inglaterra durante el exilio (1823-26). Y el propio Monguió había esclarecido ya su período argentino (1827) al servicio del presidente Rivadavia en el artículo «Don José Joaquín de Mora en Buenos Aires en 1827» *(Revista Hispánica Moderna,* 1965). Con este libro se viene a iluminar la etapa peruano-boliviana (1831-47), la más fecunda e importante del autor.

Por varias razones es valioso el libro de Monguió, cuyas contribuciones críticas a la literatura hispanoamericana resultan bien conocidas. En primer lugar se aplica una rigurosa metodología histórica a base de datos muy precisos y aportación de documentos; seguidamente son muy acertados y completos los juicios sobre la producción literaria de Mora y su lenta evolución hacia el romanticismo; por fin, se resalta atinadamente la importancia de sus funciones de educador y político. Si se buscara en las repúblicas suramericanas un nombre afín sólo ocurriría el de Andrés Bello: se aproximan ambos por su formación clasicista, su simpatía por el romanticismo, su obra polifacética, su defensa del americanismo literario, su papel de consejeros de gobierno, sus reformas educativas.

El capítulo I se refiere a Mora y el Perú antes de 1831. Se destaca en él la actitud de Mora ante la independencia, a la que consideraba irreversible; la reseña de *A la victoria de Junín,* muy favorable y la primera que se escribió, así como la amistad con Joaquín de Olmedo; la oposición a la presidencia vitalicia de Bolívar; el ideal americanista; la creencia de que la educación es la base de las reformas; y la difusión en Perú de los *Catecismos* que publicó Ackerman en Londres. El capítulo II estudia la producción literaria de Mora entre 1831-34. Consiste en adaptaciones dramáticas como la moratiniana *El marido ambicioso;* poemas neoclásicos en general, pero a veces abiertos a las influencias de los románticos ingleses, y *Aguinaldo* (1834), especie de almanaque en verso y con narraciones en prosa casi todas de tipo histórico.

El capítulo III versa sobre la labor educativa de Mora, en la que le secundó su esposa, también entre 1831-34. Fracasó su plan de crear un ateneo y se dedicó a dar cursos privados de Derecho natural, Lógica, Etica y Gramática, redactando sus propios textos, como *Cursos de lógica y ética* (1832), o utilizando los previamente publicados, como *Cursos de derechos* (1830) y *Catecismo de gramática castellana* (1825). Sus doctri-

nas encontraron oposición en el ambiente limeño por su novedad: entroncaba el Derecho natural con la sociedad, separándolo de la Metafísica; propugnaba en Lógica y Etica los principios de la escuela de Edimburgo, y en Gramática las tesis de los filósofos ideologistas.

La actuación política de Mora por las mismas fechas se encara en el capítulo IV. Recibido con gran entusiasmo al llegar a Lima en 1831, dejó dividida la opinión al irse en 1834. Se indispuso con los liberales por su amistad con los conservadores peruanos, entre ellos el satírico Felipe Pardo Aliaga, y por favorecer la causa del chileno Bernardo O'Higgins, a quien detestaban los liberales del vecino país. El capítulo V analiza los trabajos literarios y educativos durante la estancia en Bolivia de 1834 a 1838. Decrece el interés por la educación a la vez que aumenta su fama en Europa: aparecen sus *Poesías* (1836) en España y Fernando Wolf incluye una extensa antología en la *Floresta de rimas castellanas modernas* (1837).

Los capítulos VI y VII se centran en las actividades políticas de Mora como secretario del presidente boliviano Santa Cruz en Bolivia (1834-38), en Inglaterra (1838-39) y tras su caída, aquí (1839-42) y en España (1842-47). Es fiel a Santa Cruz porque realizaba su ideal de despotismo ilustrado; trabajaba denodadamente en el problema de la federación peruano-boliviana; lo defiende en los periódicos y ante los representantes diplomáticos; trata de hacer intervenir a Inglaterra en favor del vencido presidente y apoya la fracasada expedición Flores para reponerlo. Termina el libro señalando el interés de Mora por Perú y Bolivia hasta su muerte; con varios anejos y una extensa bibliografía.—RICARDO NAVAS-RUIZ *(University of California. DAVIS. USA)*.

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

GUILLERMO JOSÉ SCHAEL: *Caracas, la ciudad que no vuelve.* Talleres Gráficos Edición de Arte de Ernesto Armitano. Caracas, diciembre 1968. 206 pp.

Guillermo José Schael, extraordinario periodista, redactor jefe del *Universal,* ha publicado en varias ocasiones colecciones de libros e imágenes sobre la capital de Venezuela. En éste que comentamos, *Caracas, la ciudad que no vuelve,* se ha tomado como referencia el año de 1909, para ponerlo en contrapunto con la fisonomía de la ciudad actual.

En las primeras páginas el autor nos recuerda que por espacio de más de tres siglos Caracas no pasa de ser un caserío rodeado de florestas y cañamerales. Así la ve el historiador Oviedo y mucho más tarde Depons y Humboldt. Su privilegiada situación al pie del Avila, así como lo agradable de su clima y la fertilidad de la tierra, debieron influir en el ánimo de sus moradores para no abandonarla pese a la furia desencadenada de los terremotos que cada sesenta años la embargan de espanto o de las pestes que periódicamente hacen estragos en la población. Así llega el 19 de abril de 1810. La cruenta lucha por la independencia, que iría a durar once largos años, termina por reducirla a sus más mínimas proporciones.

Al promediar el siglo XIX, se produce en el mundo la llamada revolución industrial. Los ecos o repercusiones de este gran movimiento no tardan en presentarse con el telégrafo, cuya primera línea entre Caracas y La Guaira comienza a funcionar en 1856. Vienen después el ferrocarril, la luz eléctrica, el teléfono, el automóvil y el avión. El piloto norteamericano Frank Boland evoluciona sobre el Municipal con un biplano el 29 de septiembre de 1912. Pronto iba a brotar el petróleo. La naturaleza había puesto bajo tierra sobrados medios económicos con los cuales la ciudad recuperaría en sólo treinta años el tiempo perdido durante más de tres siglos. Nadie podía sospecharlo.

A partir de aquel momento empieza a operarse el milagro de la transformación. Por doquier caen tapias y ventanas voladas. El corral de las antiguas moradas se convierte en calles o estacionamientos. Desaparecen añosos tamarindos y bucares. El historiador Páez Pumar logra salvar dos mijaos. Desde su garita en el Consejo, Enrique Bernardo Núñez contempla la acción dinámica de los tractores. Es el fin de la «ciudad de los techos rojos».

«A pesar de sus 40.000 automóviles y de sus 400.000 habitantes, de gran número de bares, boites, dancing, restaurantes, cines y hoteles, Caracas tiene de noche cierto aire conventural —comenta en 1942 el celebrado autor de *Cubagua*—. Las ventanas están cerradas, las calles desiertas. Se oye el toque de Animas. Hay esquinas y portales con cruces y hornacinas. Al Norte, el Avila, se perfila la torre del Panteón. Al Sur corre el Guaire, despojado de verdor de sauces. Al Oeste Catia, sitio de los primeros establecimientos. Al Este se desarrolla la gran arteria natural del futuro. Gentes de todos los países se apoderan de ella. La ciudad de los techos rojos se encuentra hoy en la ruta de un gran éxodo. Esta humanidad trae consigo una propia arquitectura. Mañana tal vez algún escritor se cuente entre sus descendientes. Sentado cerca de su ventana contemplará la noche serena, las estrellas errantes. La

brisa esparcirá en torno suyo el secreto de las cosas, de las generaciones desaparecidas y, movido por la ternura del cielo, por el amor a la ciudad que ha visto desde niño, acaso escriba un bello libro.»

En efecto, el afanoso empeño de más de medio millón de inmigrantes españoles, portugueses e italianos, aunado al ingenio creador del venezolano, hacen posible la evolución de una aldea poblada de rancherías y casas de corredor en una urbe cruzada de autopistas y pasos a nivel. El valle de 17 kilómetros de largo por ocho de ancho que antes parecía extenso, es hoy estrecho para albergar dos millones de habitantes. Desde cualquiera de las colinas circundantes, Caracas luce como una ciudad de rascacielos en cuya periferia acampa la improvisada pobreza de los ranchos.

Pero este proceso aún no ha concluido. Cabe aquí recordar que en julio de 1968 el Colegio de Arquitectos, por voz de su presidente, Carlos Guinand Baldó, convocó a ingenieros y directivos de la Oficina de Planeamiento Urbano a fin de cruzar ideas en torno a las previsiones que deberían tomarse para enfrentar el vertiginoso ritmo de crecimiento. Según tales estimaciones Caracas tendrá cuatro millones de habitantes en 1980.

Para historiar de manera adecuada este proceso, Guillermo José Schael pide ayuda a las antiguas postales buscando que éstas den la dimensión y el recuerdo de lo que era la urbanización del Paraíso, de cómo se desarrollaban las carreras de caballos, la evocación de los viejos mercados como San Jacinto o el mercado de Pájaros Miraflores, la subida de Moreno, el Puerto, la fortaleza del Vigía, la Guaira, la plaza Bolívar, el Observatorio y los viejos puentes caraqueños.

Cualquier tipo de imagen sirve para la evocación de esa ciudad desaparecida; así, por ejemplo, el autor hilvana toda una historia del transporte de superficie de la ciudad, a partir de la evocación de los tranvías. Más adelante, buceando en las colecciones de periódicos, vemos el marcado acento de ciudad española que tenía Caracas a comienzos de siglo, la imagen del Teatro Municipal en 1926, la inauguración del Teatro Nacional en 1905, la Escuela Militar, el Panteón, la antigua iglesia de la Trinidad, la aparición de los coches sin caballos, el trazado del gran ferrocarril, el crecimiento de los nuevos pueblos y otra serie de realidades en las que queda el eco y el trasunto evocados sin melancolía de una Venezuela de la *belle époque,* que el autor hace revivir y nos transmite con gran pulso periodístico.—R. Ch.

BERNARDO KORDÓN, CARLOS M. GUTIÉRREZ, JUAN JOSÉ SEBRELI, JUAN L. ORTIZ, CARLOS ASTRADA, ANDRÉS RIVERA, ELÍAS SEMAN, RICARDO ROJO: *Testigos de China.* Carlos Pérez, Editor. Buenos Aires, 1968. 124 pp.

Juana Bignozzi, seleccionadora y anotadora de este volumen, lo presenta en las siguientes clases: «Ver un país en plena revolución no es una experiencia menor, y menos todavía si ese país es China, del que en verdad sabemos más de su historia que de su realidad actual. Por eso le hemos pedido a estos ocho viajeros de China —con sensibilidades lo suficientemente independientes como para asumir la representación— que nos dieran lo que el viaje había dejado en ellos. Lo que pudieran trasmitir en lenguaje escrito y en sentido tribal de esa experiencia cuya verdadera dimensión sólo ellos, para sí mismos, conocen.

Golpes de estado, revoluciones, figuras con aura de mito, países en pleno cambio de estructuras, conquistas sociales que señalan épocas. De todo eso han quedado: marcas concretas para la memoria y testigos. A los que vivieron esas realidades, más allá de otras interpretaciones que ya guarda la historia, les pediremos la manifestación de esos hechos en ellos, su certeza. Si todo hombre es su tiempo, ellos vieron por sus iguales y podrán asumir el testimonio.»

A lo largo del libro, Bernardo Kordón recuerda dos encuentros con Mao Tse-Tung, uno en dicienbre de 1962 y otro en enero de 1968. Juan L. Ortiz publica unos versos inéditos sobre China; Carlos María Gutiérrez, corresponsal, redactor político y cronista de la revista *Marcha,* aporta una interesante nota aparecida en este semanario titulada «El trauma chino»; Juan José Sebreli analiza con su peculiar estilo de diseccionar ciudades el gran tema de «Shangai, ciudad porteña», traduciendo al *gangster* chino por el malevo criollo. Carlos Astrada es el autor del fragmento más conceptuoso de todos los que componen el libro, pero no por ello el más vacío de contenido.

«El anuncio de la felicidad» es el título del cuento que publica Andrés Rivera, excelente narración que oscila entre el más acendrado simbolismo y el más insobornable realismo, narración de lo que con más claridad se puede historiar en un país revolucionario, la esperanza. Con una amplia insistencia sobre el tema del hombre tal como lo entienden las ideologías comprometidas y con una búsqueda de temas y constancias poéticas, el fragmento, dentro de las categorías generales que presiden el conjunto, es quizá el más importante de toda la obra.

Elías Seman incorpora una pequeña nota sobre su experiencia china, originada en un viaje en 1965, y Ricardo Rojo publica las notas de una crónica de viaje. Todo ello representa una visión americana de

la revolución china que puede mirarse desde dos puntos de vista, por el sentido miedoso del anticomunista tradicional que se asusta ante la existencia de un fenómeno, pero no hace nada por analizar lo que este fenómeno pueda representar para promover un cambio en su conducta, o por el contrario, con el sentido progresivo del que quiere saber cuáles son las auténticas realidades de su tiempo, cómo se ordenan y qué nos enseñan en su despliegue aquellas fuerzas que se nos oponen.—RAÚL CHÁVARRI *(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

TEATRO Y SOCIEDAD EN CRISIS

No está tan sobrado de estudios nuestro teatro como para no señalar a la atención del lector la aparición de un libro tan sugestivo como el que acaba de publicar Jorge Campos, crítico agudo e infatigable explorador de nuestras bibliotecas y hemerotecas (1). Un buen conocedor del teatro español sabe que la parcela acotada por Campos para su estudio no es rica, ni mucho menos, en obras valiosas—no lo es, en realidad, todo el teatro del siglo XVIII—, pero sí ofrece vivo interés, porque, centro de una época en crisis, muestra la agonía de un teatro sin fortuna y el nacimiento de otro que prepara el terreno a nuestros autores románticos. Desde 1780 a 1820, esto es, desde los últimos años del reinado de Carlos III hasta la revolución de 1820, que da al traste, efímeramente, con el absolutismo fernandino, se desenvuelve el período elegido por Campos para su investigación socioliteraria del teatro español.

Aunque, como bien dice Campos, «la obra literaria es inseparable de la sociedad que la crea», no hay duda, y esto se desprende claramente del presente trabajo, que es más interesante, en este caso, la sociedad que la obra literaria creada por ella. Cosa que no podía escapar al autor de este libro, como, creo, lo testimonia su preferencia por el estudio social sobre el literario. Este, sin embargo, no queda, ni mucho menos, descuidado; las páginas que Campos consagra a analizar alguna de las piezas de más resonancia en la época son buen testimonio de ello.

La base documental de este trabajo es principalmente de primera mano—Campos es parco en la utilización de la escasa y deficiente

(1) *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 1969, 215 pp.

bibliografía que existe más o menos relacionada con el tema por él estudiado—: textos dramáticos y, entre otros testimonios contemporáneos, las publicaciones periódicas de la época, con predominio del *Memorial literario*.

La primera de las cuatro partes en que se divide *Teatro y sociedad en España* está consagrada al estudio de las dos últimas décadas del siglo XVIII. Como Jorge Campos señala, la situación de nuestra escena en aquel momento no difería gran cosa de la existente en el resto del siglo. Madrid continúa siendo el faro del país y los teatros de provincias siguen la organización y programas de los de la Cruz y el Príncipe, que, juntamente con el llamado de «Los Caños del Peral», funcionan en la Corte. (Otros modestos locales de espectáculos existían en Madrid, sin la categoría de los citados por Campos, cierto, pero también interesantes en la historia de nuestro teatro, principalmente el Café Gran Cruz de Malta, situado en la calle del Caballero de Gracia, y el Teatro del Norte, que funcionaba en la Corredera de San Pablo.)

Pese a los esfuerzos oficiales y oficiosos para imponer al público un teatro sometido a las reglas, seguía triunfando el antiguo repertorio basado en nuestros dramáticos del siglo XVII o en sus pésimos imitadores del XVIII, porque, como dice Campos, la oposición al teatro lopiano y calderoniano se hacía más con la prédica que con el ejemplo. A este respecto Campos aporta varios juicios contra el repertorio clásico espigados en la prensa madrileña de la época, posición que persiste todavía a principios del siglo XIX. Claro está que las mayores arremetidas de la crítica iban contra la degeneración de aquel teatro, representado por las comedias de espectáculo que Moratín ridiculizó en su *Comedia nueva*.

La figura más significativa de este género es Luciano Comella, cuya reivindicación inició hace pocos años José Subirá y que Campos perfila ahora, precisando «su condición, en algún aspecto, de vehículo expresivo de las ideas de su tiempo, es decir, de la Ilustración» (p. 32). Y precisa aún más, apoyado en textos del propio Comella, señalando la carga «de elementos antinobiliarios, exaltadores de la virtud del trabajo y el valor humano de los trabajadores» (íd.), velados a veces por la comparsería y los trucos escenográficos.

Como ejemplo, artísticamente fallido y aun fracasado ante el público, de este que Campos llama teatro de la Ilustración, tenemos una pintoresca comedia de Francisco Durán que lleva, rémora todavía barroca, el largo título de *La industriosa madrileña y el fabricante de Olot, o los efectos de la aplicación* (1789), cuyo ideario coincide con el de los tratados de la época. De ella son estos curiosos versos:

Y que en un capricho de esos
disipen todas las rentas
que les rindan los afanes
de una población entera,
para que el jugo español
vaya a manos extranjeras.

Otro eco del ideario de la Ilustración que resuena en el teatro —*Federico II en Glatz o la Humanidad,* de Comella (1792)— es la campaña a favor de la abolición del tormento. Sin embargo, fueron precisamente los ilustrados quienes más combatieron el teatro de este fecundo autor.

En la segunda parte, Campos estudia la situación del teatro entre 1800 y 1808. La verdad es que al comenzar el nuevo siglo esta situación no difería mucho de la existente en las dos décadas anteriores; el aire nuevo lo dan las representaciones de comedias moratinianas. Campos indica el incremento de las traducciones del francés —sean autores franceses, ingleses o alemanes— y el desplazamiento del gusto del público «desde los comediones bélicos y espectaculares a otro tipo de dramática, que se dirige más al corazón que a la vista» (p. 70). Pero también subraya la importancia innovadora de los intentos de reforma del teatro, unidos a veces a la necesidad de reformar igualmente la sociedad.

No hay duda, dice Campos, de que los propulsores y defensores de la reforma propugnaban un tipo determinado de teatro: la comedia urbana, esto es, burguesa, que en los textos coetáneos califican también de «lastimosa» y «lacrimante», y que se encuentra representada en las traducciones de los seis tomos del *Teatro nuevo español* (Madrid, 1800-1801), publicados como complemento a la intentada reforma.

Como antecedente de este teatro pueden señalarse en España varias piezas, entre ellas *El delincuente honrado,* de Jovellanos (1774). Campos cita también, sobre todo por lo que tiene de anticipo costumbrista y de comedia social, *Los menestrales,* de Cándido María Trigueros (1784).

La nueva comedia tiene como ambiente social la clase media y la familia, y como notas salientes, Campos destaca el problema de los matrimonios de conveniencia y la libre elección, la nueva visión de la mujer y la aparición de la madre en escena.

El nuevo teatro se caracteriza por el predominio de la sensibilidad manifestada en dos vertientes: la ternura y el horror. Símbolo y ejemplo de comedia ternurista es *Misantropía y arrepentimiento,* de Kotzebue, que, mal traducida del francés por Dionisio Solís, tuvo una fervorosa acogida por parte del público madrileño a comienzos de 1800.

A partir de ese momento los dramas sentimentales se van imponiendo en los teatros de la Corte.

En cuanto a los dramas de horror, eco de la novela negra, el primero estrenado en Madrid, con buena acogida del público e iras de la crítica, fue la adaptación del drama inglés *The Castle Specter*, de Mathew Lewis, hecha por M. J. Quintana con el título de *El duque de Viseo* (1801).

«Con la oleada de sensibilidad —manifiesta Campos—, parecen haberse perdido algunos de los perfiles que advertíamos en el teatro de fin de siglo que la venían preparando. Algunos, los que daban a la comedia cierto tinte social, lo que hemos llamado teatro de la Ilustración, se diluyen en el sentimentalismo que deriva su conciencia de las desigualdades sociales en la ternura, la compasión, la piedad, el socorro al indigente, etc. En el fondo, hay en todo este teatro lacrimógeno un sentido de evasión de lo real y cotidiano, a pesar del realismo, con alguna pincelada costumbrista, que es su manifestación más visible» (pp. 137-138).

Todavía en 1807 se intentó una nueva reforma que la caída de Godoy y el levantamiento de mayo de 1808 impidieron lograr. Se basaba en un «reglamento de teatros» en la línea preconizada por Jovellanos y apuntando principalmente al repertorio.

En la tercera parte, Campos se enfrenta con la situación del teatro durante la guerra de la Independencia. El teatro entonces, como toda la vida del país, sufrió hondos quebrantos en su normal desenvolvimiento.

Durante los pocos meses que Madrid permaneció en manos de los patriotas tras la victoria de Bailén, los autores cultivaron una temática exigida por el público, dando lugar así al nacimiento de un teatro patriótico «de alguna solidez, sin precedentes en sus características generales, aunque es fácil comprobar cómo la evolución seguida en los años anteriores venía a favorecer su nacimiento» (p. 145). De este teatro patriótico, nota Campos, se pasaría a otro político, más nuevo e interesante. «Los escritores se inspiran en hechos recientes, que han presenciado o que conocen por las *Gazetas,* y tratan de exaltar el espíritu nacional frente a los invasores. El enlace de las obras que escriben en este momento con las que se venían estrenando en los años inmediatos, en cuanto a estructura, desarrollo, métrica, etc., es directo, como se observa a la más superficial lectura» (p. 146).

Entre las obras que cita, Campos destaca alguna, como *Los patriotas,* de Gaspar de Zabala y Zamora, «que puede tomarse como prototipo de este teatro patriótico del primer año de la guerra, cargado con todos los que han de ser elementos tópicos durante la campaña» (p. 147).

La caída de Madrid en manos de Napoleón clausuraba este teatro de la resistencia, que continuaría su carrera en los escenarios gaditanos.

En el Cádiz acomodado y burgués, mercantil y liberal de aquellos años la situación del teatro era semejante a la de Madrid, como lo era también el punto de vista de la crítica con respecto a la prensa periódica madrileña: clasicista en lo preceptivo y moralista en la intención.

Como nota curiosa, señala Campos que, paradójicamente, en el Cádiz de las Cortes y entre los forjadores de la primera Constitución, «se resucitó la más vieja de las polémicas, con respecto al teatro, la que se entablaba entre sus defensores y quienes querían suprimirlo invocando razones morales y religiosas, cuestión que parecía ya superada con algunas décadas de anterioridad» (p. 161). Terminó por imponerse la opinión favorable a los teatros, coincidente con la del pueblo en general.

Se representaban por entonces las primeras obras patrióticas inspiradas en los hechos contemporáneos, «pero —subraya Campos— en las piezas gaditanas se advierte más fuerte la carga política, la penetración en el teatro del ideario expresado por los diputados y una intención revolucionaria que no hemos hallado en el repertorio madrileño, más inmediato al comienzo de la guerra y, en fin de cuentas, al antiguo régimen» (p. 167).

Mientras tanto, en el Madrid josefino, con la natural ausencia del teatro patriótico y político, la situación de la escena era igual a la de Cádiz: la «comedia nueva» y el teatro clásico seguían compartiendo los favores del público. Por otra parte, la bienintencionada política teatral de José I, proteccionista y de reforma, no consiguió los fines que se proponía a causa de la situación política y de las condiciones económicas de la capital.

Después de la retirada de José I, los teatros madrileños volvieron a representar piezas patrióticas y políticas, como la tragedia *El día Dos de Mayo de 1808 en Madrid y muerte heroica de Daoíz y Velarde,* de Francisco de Paula Martín (1813), a la que siguieron otros productos del mismo autor e igual género.

Campos ha titulado «La era de Máiquez» a la cuarta parte de su libro. «Por primera vez en la historia del teatro español —explica— nos encontramos con una etapa que se nombra con un actor y no con un autor.» Es que, junto a los dudosos resultados artísticos de la indudable renovación del teatro a través de la «comedia nueva», destaca con más claridad el cambio en el terreno de la representación, y ello se debe precisamente a Isidoro Máiquez. El tipo de representación

que se impone con este actor «responde a ese mismo realismo que se busca en los temas subidos a la escena con los personajes moratinianos y los sensibleros protagonistas del llamado teatro francés» (pp. 190-191).

Durante el absolutismo fernandino la vida teatral sufrió varios retrocesos: los teatros pierden su independencia y vuelven a la dirección y administración del ayuntamiento, se prohíben las obras que trasciendan a liberalismo, etc. En cambio, sigue su carrera ascendente la «comedia nueva», cada vez más impregnada de sentimiento y pasión, hasta alcanzar extremos de exageración y truculencia. Esto no impide, como indica Campos, el desarrollo de otra corriente, alimentada por las aguas del teatro moratiniano y de la comedia urbana y lacrimógena: el costumbrismo, que si formaba parte del realismo exigido por la comedia urbana, se acentúa ahora gracias, sobre todo, a sus dos más representantes autores de la época: Gorostiza y Bretón de los Herreros.

El teatro se transformaba, sucediéndose programas y autores, a la vez que el público sufría también un cambio. «¿Cambio de público por modificación de las clases sociales que asistían a él o por cambio de esa misma sociedad?», se pregunta Campos (p. 208). La respuesta es difícil, como él mismo reconoce, porque no se cuenta con suficientes estudios sobre la sociedad en el tránsito crítico del siglo XVIII al XIX.

Quedan planteadas en estas últimas páginas de *Teatro y sociedad en España* cuestiones tan sugestivas como la sustitución de manolos y chisperos por el mundo del trabajo, el incremento masivo de la clase media en las localidades de los teatros, debido quizá a la elevación de precios y a la eliminación, a partir de 1814, de la localidad más barata, el patio, al cubrirse todo con asientos, etc.

Sería injusto pretender señalar lagunas o limitaciones al luminoso trabajo de Jorge Campos, sobre todo cuando él mismo reconoce que el panorama que ofrece en su libro «no queda descrito en todos sus detalles o particularidades». Pero también creo con él que es «lo suficiente para tener una primera visión de un teatro despreciado hasta hoy y que merece mayor atención, precisamente por la ayuda que aporta al entendimiento de una sociedad no reflejada en la novela ni otros géneros literarios» (p. 12). Es, sí, trabajo para proseguir y ampliar, y pocos quizá mejor pertrechados que Jorge Campos para realizar esta labor ardua, ingrata, pero de indudable interés.

Para terminar sólo dos observaciones que deberían tenerse en cuenta en una futura segunda edición de *Teatro y sociedad en España:* la necesidad de dar en todos los casos la referencia bibliográfica de las citas y la falta de un índice de nombres y títulos.—José Ares Montes *(Donoso Cortés, 19. MADRID).*

CARMEN BRAVO-VILLASANTE ENTRE LA BIOGRAFIA Y EL ENSAYO

Madrileña, doctora en Filosofía y Letras, profesora, traductora de grandes nombres alemanes como Goethe, Heine, Hölderlin y, últimamente, Kleist, especializada en el campo tan vasto como descuidado de la literatura infantil, Carmen Bravo-Villasante circula por la actual vida literaria española con la solidez y el rigor de la ciencia, de la erudición, y con la brillantez y la subjetividad del arte, de la creación. Creación que todavía algunos circunscriben al universo novelesco, teatral y poético, lo que es falta imperdonable después de tantos maestros del ensayo, tantos creadores ensayistas que hicieron decir con justicia a Pedro Salinas que el ensayo y la poesía eran los dos géneros más importantes de la literatura española del siglo xx. En diferentes publicaciones han ido apareciendo los ensayos literarios de Carmen Bravo-Villasante que ahora podemos ver reunidos en el volumen *Biografía y literatura* (Plaza-Janés, S. A. Barcelona, 1969). Su anterior libro había sido una biografía: *Una vida romántica. La Avellaneda,* aparecido en 1967, y que hacía el número cuatro de sus biografías, tras las de Bettina Brentano (1957), Juan Valera (1959) y Emilia Pardo Bazán (1962): tres mujeres y un «don Juan», la enamorada de un escritor y dos escritoras y el escritor de Pepita y Juanita y doña Luz y hombre de múltiples mujeres. Dos arraigadas, hondas fidelidades de Carmen Bravo-Villasante: el mundo literario y el mundo femenino. En sus ensayos esto se corrobora.

Breves son la mayoría de estos artículos. Y el primero de ellos es, precisamente, *El arte de la biografía,* texto que merece una detenida consideración. Antes, en las palabras prologales, la escritora nos anticipa el contenido de sus páginas, su actitud más de lectora que de crítico, movida por «el gusto del que lee por placer y no por obligación»; y también la unión inseparable de biografía y literatura —título que los agrupa— en los ensayos reunidos: de ahí la abundancia de ensayos dedicados a epistolarios, memorias, diarios, autobiografías, biografías..., la mayor parte femeninos.

La biógrafa Carmen Bravo-Villasante se plantea el hecho literario de la biografía, su clasificación y definición. Tajantes definiciones brotan de su análisis: «la biografía es un arte», «la biografía en literatura es equivalente al retrato en pintura» (también, añado yo, podría ser en escultura, y pienso, por ejemplo, en la famosa y bellísima Paulina Bonaparte de Cánova en el Museo Borghese de Roma; esto, claro está, salvando el ancho foso que separa a un arte del tiempo como la literatura de dos artes del espacio, como la pintura y la escultura: lo

que en la primera hay de análisis, en las otras dos tiene ineludiblemente que ser síntesis). Pero además, siguiendo a la ensayista, la biografía es un arte complejo, porque «es historia, poesía, novela, cuento, ensayo, crítica, erudición y filosofía...»; y es una mezcla de hechos objetivos y subjetiva interpretación de «parecido» y «duende»: «El duende es el alma, el secreto de la vida, el genio, el aquel del biografiado, que sólo el biógrafo artista puede ver.»

Otro punto importante que trata Carmen Bravo-Villasante en este sustancioso ensayo es el de las afinidades del biógrafo con sus biografiados. Ya la elección del personaje es para mí sintomática. A veces su atracción proviene de ser el tipo humano —o artístico— que quisimos ser, que no pudimos alcanzar, que hemos ahogado, como en tantas criaturas de ficción: desde los «otros» Hemingway hasta los barojianos de apariencia radicalmente opuesta a la de su creador. La ensayista se torna biógrafa y escribe de sus experiencias personales, nos da ejemplos concretos de sus cuatro biografías, después de haber afirmado: «Por las afinidades electivas, elegí yo a Bettina Bretano, a Emilia Pardo Bazán, a Valera (que podría decirse en este caso "afinidad atractiva") y ahora a la Avellaneda.» Al defender la subjetividad aplicada a los datos objetivos, Carmen Bravo-Villasante es consciente de su posición, conciliadora, equilibrada, intermedia de posiciones extremas: Plutarco y Ramón Gómez de la Serna, uno abocado exclusivamente al dato y el otro enmascarándolo, camuflándolo bajo el torrente incesante de la metáfora. Uno, fundamentalmente historiador. El otro, esencialmente creador. Para Carmen Bravo-Villasante la fusión de poesía y verdad, de la verdad de la naturaleza y de la verdad del arte, porque «ambos, dato y metáfora, son inseparables y complementarios». Y sus palabras finales, referidas al escritor, al hombre y su obra, reafirman su absoluta vocación literaria, su condición de biógrafa literaria o literata biógrafa, y su afán armonizador, de integración de hombre y obra en el arte de la biografía, afirmando: «Un escritor no es un hombre y su obra. Un escritor es su obra.» Cuestión muy importante. ¿Buscaremos la obra en el hombre o al hombre en la obra? La obra nos puede bastar —¿qué haríamos, si no, con las anónimas?—, pero ese otro rastreo no sólo no es inútil, superficial o secundario, sino que puede ser apasionante e iluminador.

En *Una vida romántica. La avellaneda,* su última biografía, Carmen Bravo-Villasante lleva a la práctica de un modo absoluto la anterior afirmación. El escritor romántico es propicio como pocos a éstos. Y aquella apasionada y tumultuosa cubana que fue la autora de *Sab* resulta acentuadamente prototípica. A mí, personalmente, me parece más interesante su vida que su obra, y el relativo interés de ésta reside por

completo en lo que tiene de autobiográfico —que Carmen Bravo-Villa sante nos demuestra que es casi todo, por no decir todo—, de reflejo de su ardorosa y avasalladora personalidad. De la novela *Sab* nos dice la biógrafa de su autora: «En *Sab,* la Avellaneda ha puesto tanto de s´ misma y de su país, que late una verdad enorme en la ficción literaria.» Y más adelante, después de reproducir un expresivo fragmento del libro, Carmen Bravo-Villasante nos advierte que posee «el mismo tono de sus memorias y de sus cartas autobiográficas, una experiencia inolvidable desdoblada en género epistolar y en ficción novelesca». Aquí tocamos justamente la almendra de la creación novelesca: no hay verdadero novelista sin capacidad de remontar sus propias experiencias, de crear hombres y mujeres ajenos a él, fabricados con su sangre y sus sueños, sus delirios y sus frustraciones, pero vivos, autónomos, con vida personal, distinta y hasta opuesta a la de su creador.

Buceadora en los íntimos recintos de algunas mujeres es Carmen Bravo-Villasante. Por memorias, diarios y cartas sabe circular con tacto y sensibilidad, con hábil olfato para detectar los profundos temblores, los más imperceptibles estremecimientos de un alma privilegiada. De ello ha dado ya buenas pruebas en sus tres biografías citadas. Pero en *Biografías y literaturas* nuevos nombres encontramos. El primero el de *Simone de Beauvoir,* una de las más lúcidas escritoras de nuestro tiempo. *Confesiones de una mujer del siglo XX* subtitula su ensayo Carmen Bravo-Villasante, que analiza los tres tomos de memorias *(Mémoires d'une jeune fille Rangée, La force de l'âge* y *La force des choses)* de la autora de *Le Deuxième Sexe* y *Les Mandarins* y, finalmente, se refiere, como un apéndice de esas Memorias al hermoso y breve libro *Une Morte très Douce,* sobre la muerte de su madre; inevitable surge el nombre de Jean Paul Sartre y su extraordinaria obra *Les Mots,* también autobiográfica, pero sólo abarcadora de su mundo infantil, señalando la autora de *Biografía y literatura* que bien pudo influir el éxito de las confesiones de ella incitándole a él en la publicación de las suyas, parciales en el tiempo pero exhaustiva en el contenido y el análisis. Siguen, después de ensayos sobre otros temas, más breves notas sobre *Autobiografía de Edith Sitwell, Carolina Schelling o el Destino sin Fuerza, Las Cartas y las Memorias de Cristina de Suecia, Madame de Staël y el Amor, Cartas de Madame d'Épinay, Lady Montagu, una inglesa viajera, Ninón de Lenclos frente a las Metafísicas del Amor, Rahel Varnhagen, Las Cartas de Charlotte Brontë,* que muestran un mapa femenino multieuropeo, siempre a través de los testimonios, a veces privados, siempre confesionales, minuciosos, analíticos de unas cuantas mujeres notables por diferentes conocidas. Unas, conocidas, pero otras, muy poco o nada. Y en todos estos ensayos brotan las glo-

sas personalísimas, los destellos originales de quien presenta y comenta y coloca al personaje tratado en su ámbito, en sus circunstancias, entre sus contemporáneos. Alusiones a ilustres nombres de la cultura, de la literatura europea de los siglos pasados, son, por tanto, abundantes y vuelven a mostrar la rica erudición de la ensayista, erudición que siempre le servirá de base y soporte para la sensibilidad.

Esta serie de breves estudios se redondea con el titulado *Diarios Intimos,* también breve pero cargado de acertadas declaraciones de inteligentes sugerencias. Razón tiene al decir que «el auge de la psicología coincide con la profusión de diarios», que es algo evidente pero de lo que, tal vez, no nos habíamos percatado. Probablemente por nuestro ligero conocimiento sobre la materia. E interesante es la afirmación última, que puede ser discutible pero que no deja de ser sutil y en buena parte de los casos muy cierta: «Si se hace diario es porque la vida rebosa y pide el campo del papel para continuarse.»

Dos ensayos más con protagonistas femeninos figuran en el volumen: *Rubén Darío, a la luz de Francisca Sánchez,* comentario a la obra de otra mujer, la gran poetisa Carmen Conde, el primer nombre español de la lírica femenina viviente, y uno de nuestros más altos —y hondos— poetas contemporáneos. De este libro, que es complemento de la gran biografía de Darío del poeta y profesor Antonio Oliver Belmás, siempre presente en el recuerdo de los que le conocimos y quisimos (y fuimos sus discípulos, como en mi propio caso); de este *Resumen de una vida junto a Rubén Darío,* de Carmen Conde, Carmen Bravo-Villasante destaca el epistolario en él contenido, tan revelador para el más profundo conocimiento del hombre y del poeta.

El otro ensayo —largo ensayo— es *Las escritoras clásicas norteamericanas* (aparecido por primera vez en estas páginas de *Cuadernos Hispanoamericanos* y ahora recogido en libro), en donde Carmen Bravo-Villasante se ocupa de varias novelistas y poetisas, acaso sólo bien conocidas por el lector especializado, encabezadas por la extraordinaria *Emily Dickinson,* probablemente la más popular (¿popular?) de las seleccionadas. Valiosa introducción —que incluye textos traducidos de las poetisas y de las prosistas— a un tema de indiscutible interés, y que también una vez más nos señala que Carmen Bravo-Villasante es mucho más que una especialista en letras alemanas (aunque a éstas haya dedicado una importante labor como traductora, biógrafa y ensayista).

Pero otro nombre de mujer reservaba para cerrar su libro: el de Teresa de Avila, en una bellísima página final, titulada *Ser Piedra,* de intenso lirismo y profunda compenetración de mujer a mujer, de escritora a escritora.

Muchos más peldaños forman la estructura de *Biografía y literatura.* Lo biográfico reaparece en *Actualidad de Balzac,* sobre la biografía de André Maurois; *Una biografía de Stendhal,* referente a la magnífica obra de Consuelo Berges, *Stendhal, su vida, su mundo, su obra;* y *La vida de Unamuno,* larga y apasionada glosa al apasionante libro de Emilio Salcedo, *La vida de don Miguel.*

Exclusivamente literarios son otros estudios sobre Galdós, D'Ors, Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Gabriel Miró y Pedro Salinas. Además de un trabajo de su especialización *(Rubén Darío y la literatura infantil)* y un largo estudio bibliográfico acerca de *Los hermanos Grimm en España.*

En los ensayos arriba citados sobre Galdós y esos cinco escritores contemporáneos hallamos otra dedicación, no tan sabida, de Carmen Bravo-Villasante a la literatura española los siglos XIX y XX. Su labor profesoral ha intervenido en ello. El análisis de la técnica novelesca galdosiana es de una gran penetración y contiene originalísimos puntos de vista y brillantes, pero nunca gratuitas, deducciones. También *El lenguaje esperpéntico de Valle-Inclán* es una considerable aportación a la ya vasta bibliografía sobre la obra de don Ramón: análisis estilístico a través del análisis lingüístico, de su expresionismo, de lo que llama la ensayista «lenguaje circunflejo, lleno de desplantes» y señalando el uso de metáforas greguerizantes, «porque Valle-Inclán pertenece a la estética de la greguería».

Lo estilístico en Carmen Bravo-Villasante nunca es frío, deshumanizado. Lo vemos en el ensayo *Gabriel Miró, olvidado,* justísima y necesaria reivindicación de un escritor tan extraordinario como injustamente preterido, por el que Carmen Bravo rompe una lanza, que se une a las de Vicente Ramos y muy pocos más (me refiero, naturalmente, a estos años). Pero sobre todo esa alianza de análisis estilístico fiel y al servicio de un contenido, de la total dimensión de una obra más allá de las palabras (pero sabiendo que *por ellas* se llega a lo demás, que *ellas* son fundamentales, imprescindibles) brilla en el espléndido, largo ensayo sobre otro poeta—no en prosa como Miró—*Pedro Salinas,* titulado sencillamente *La poesía de Pedro Salinas.* Su tendencia a la esencialidad es la base inicial, en la que todo se asienta y cobra sentido: el amor, en primer lugar; y Carmen Bravo-Villasante va desarrollando su tesis con abundantes y bien escogidos textos del poeta. La intemporalidad e inespacialidad de su poesía, su abstracción, la desrealización, son analizadas progresiva, detenidamente, destacándose en el momento oportuno la importancia de un adjetivo *(prenatal,* en *Razón de amor),* la creación de un verbo *(reciennacerse,* en *La voz a ti debida),* la frecuencia de sustantivaciones. «Salinas logra que hasta lo

que parecía imposible se comporte como sustantivo», reproduciendo muchos ejemplos. Otras constantes sintácticas, como «el abundante uso de la *o* disyuntiva» (frente a la *o* identificativa, recuerdo yo, de Vicente Aleixandre) son igualmente estudiadas. Y el empleo de los dos puntos, la preferencia del prefijo *tras,* la frecuencia de los superlativos, los incisos entre dos rayas, etc., siempre analizados en función de la coherencia interna del poema de su calidad de vehículos expresivos de un cosmos poético; como en esos incisos con rayas que «equivalentes a dos paréntesis rectos, hacen que esta poesía sea exacta y geométrica». Y finaliza el estudio con una interesantísima relación de Salinas con Unamuno, que bien se ofrece con los textos de *Razón de amor* que se reproducen; aunque, eso sí, frente al existencialismo de don Miguel, Salinas, inundado de «metafísicos conceptos» siempre estará abocado «hacia las esencias». Absolutamente cierto si nos referimos a su poesía anterior a la guerra, y de ella *La voz a ti debida* y *Razón de amor* se ocupa este ensayo, que viene a unirse a la bibliografía del poeta, que ha culminado por el momento el libro de Feal Deibe, como pieza valiosísima.

Biografía y literatura es un libro vario y rico, sugestivo y esclarecedor, obra de un auténtico escritor y un gran conocedor de literaturas, de la literatura. De una mujer lúcida y sensible, documentada pero nunca fría, subjetiva pero nunca delirante. Después de él, encasillar a Carmen Bravo-Villasante en la literatura infantil y en la biografía (que son amplios e importantísimos campos) será, sin embargo, una parcial clasificación; es más, una flagrante injusticia.—EMILIO MIRÓ *(Sedano, 7. MADRID).*

MEDALLA DE ORO CONCEDIDA A EDICIONES CULTURA HISPANICA

En el Certamen Bienal Internacional del Libro Universitario, celebrado recientemente en Bolonia, el premio instituido por el Real Colegio de España San Clemente, de Bolonia, consistente en una medalla de oro para el mejor libro impreso en lengua española durante el año 1969, ha sido concedido a EDICIONES CULTURA HISPANICA, departamento dirigido por don José Rumeu de Armas.

Coincidiendo con la clausura del Congreso de Estudios Albornocianos, que ha tenido lugar en Toledo, y en el que bajo la presidencia del cardenal primado han participado un gran número de personalidades, antiguos alumnos del Real Colegio de España en Bolonia, con su actual rector, doctor Evelio Verdera, el secretario de la Comisión de actos conmemorativos del centenario del cardenal Albornoz y presidente del Consejo Nacional de Prensa, don Juan Beneyto, hizo entrega al director del Instituto de Cultura Hispánica, don Gregorio Marañón Moya, de dicho galardón, con el que se premia la vasta labor editora realizada por este Instituto a través de su departamento de publicaciones.

INDICE ALFABETICO DE AUTORES CORRESPONDIENTE AL AÑO 1969

A

B

C

CH

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

T

U

V

Y

Z

ABREVIATURAS UTILIZADAS:

E. (Ensayos).
R. (Relatos).
P. (Poemas).
N. (Notas).
C. (Reseñas críticas).
I. (Ilustraciones).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA QUE REFLEJA
LA CULTURA DE NUESTRO
TIEMPO EN EL MUNDO
DE HABLA ESPAÑOLA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección	Extensión	200
Secretaría	—	298
Administración	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España...	550 pesetas.
Extranjero...	10 dólares.
Ejemplar suelto (España)...	50 pesetas.
Ejemplar suelto (extranjero)...	1 dólar.
Ejemplar suelto doble (España)...	100 pesetas.
Ejemplar suelto doble (extranjero)...	2 dólares.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 196.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.